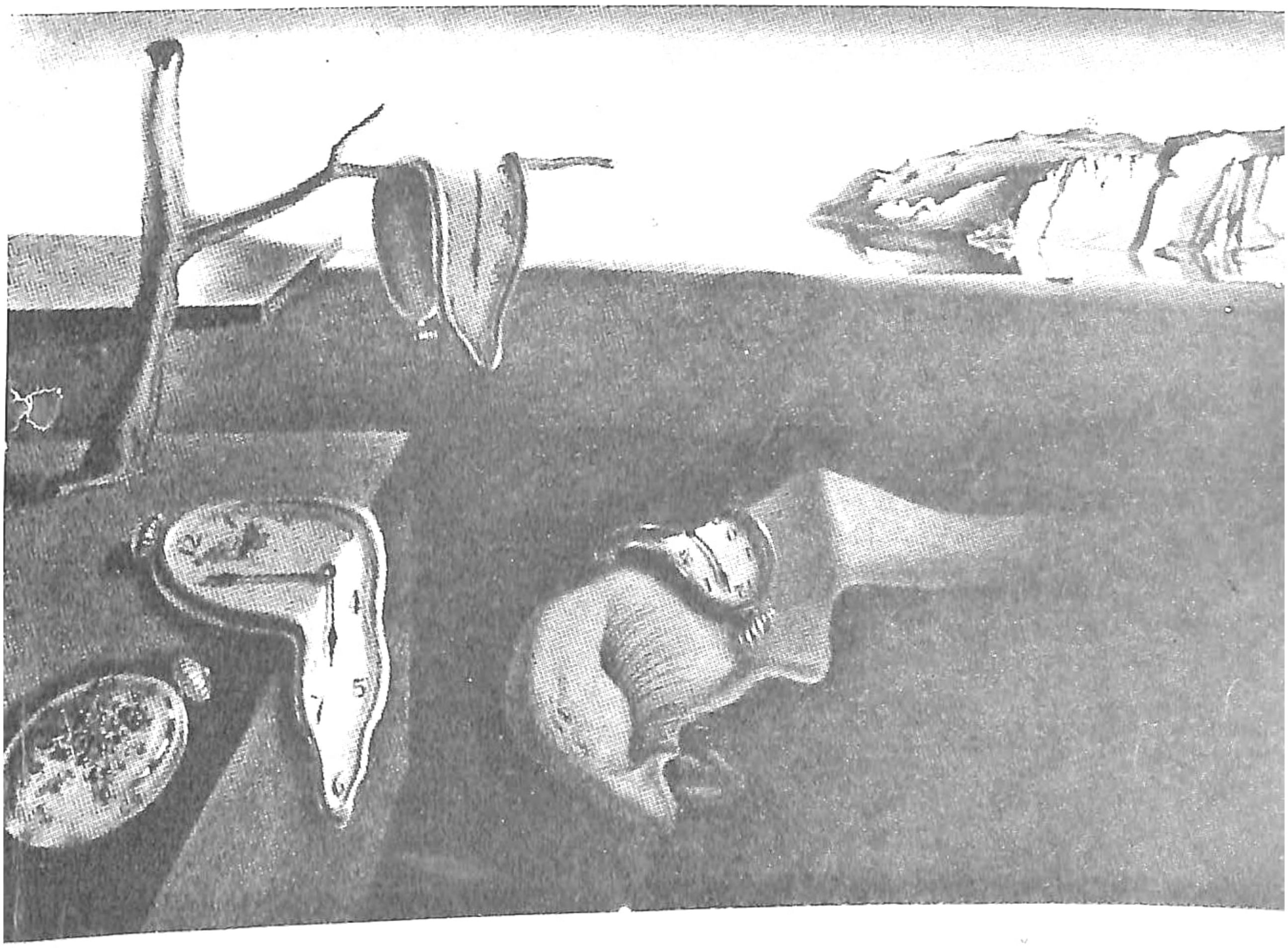
नवभारत



दिवाळी १९८९

अनुक्रमणिका

मराठीचा विकास : महाराष्ट्राचा विकास

राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे संगणकीकृत

सत्यमेव जयते
महाराष्ट्र शासन
मराठी भाषा विभाग
राज्य मराठी विकास संस्था
एल्फिन्स्टन तांत्रिक विद्यालय, ३, महापालिका मार्ग,
धोबीतलाव, मुंबई – ४००००१ दूरध्वनी : (०२२) २२६३१३२५ / २२६५३९६६
संकेतस्थळ https://rmvs.marathi.gov.in इ-पत्ता rmvs_mumbai@yahoo.com
मराठीचा विकास: महाराष्ट्राचा विकास
नोंदणी क्रं. एफ.१६०९४(मुंबई)
स्वातंत्र्याचा अमृत महोत्सव

निवेदन

राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई ही महाराष्ट्र शासनाने स्थापन केलेली स्वायत्त संस्था आहे. मराठी भाषा विभागाच्या पत्राप्रमाणे (संदर्भ क्र. मसंस २०१६/प्र.क्र.११५/२०१६/भाषा-२, दि. ३ जानेवारी, २०१७) राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे '**महाराष्ट्रातील मराठी संशोधन मंडळ/ संस्थांना अर्थसाहाय्य योजना**' कार्यान्वित करण्यात आली असून या योजनेअंतर्गत महाराष्ट्रातील मराठी भाषा, साहित्य व संस्कृती वृद्धिंगत होण्यासाठी काम करणाऱ्या महाराष्ट्रातील मान्यताप्राप्त मंडळ/ संस्थांना अर्थसाहाय्य करण्यात येते.

सदर प्रकल्पांतर्गत प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांना राज्य मराठी विकास संस्थेद्वारे नवभारत मासिकांचे ऑक्टोबर १९४७ ते सप्टेंबर २०१७ पर्यंतच्या अंकांचे संगणकीकरण करून ते सार्वजनिकरीत्या आणि विनामूल्य उपलब्ध करून देण्यासाठी अर्थसाहाय्य करण्यात आले होते. याअंतर्गत सदर अंकांचे संगणकीकरण करण्यात आले असून **प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांनी हे अंक जतन केलेले असल्यामुळेच आपल्याला संगणकीय स्वरूपात उपलब्ध होत आहेत.**

या अंकांच्या पीडीएफ प्रती आपण विनामूल्य उतरवून घेऊ शकता. असे करताना खालील सूचना लक्षात घेऊन त्यांचे पालन करावे.

१. सदर ग्रंथांच्या पीडीएफ प्रती या वैयक्तिक वापरासाठी विनामूल्य उतरवून घेता येतील तसेच इतरांनाही विनामूल्य देता येतील. पण कोणत्याही कारणासाठी त्याचा व्यावसायिक वापर करता येणार नाही.
२. सदर ग्रंथांचे दुवे इतरांना देताना त्यासाठी कोणतीही रक्कम आकारता येणार नाही.
३. पीडीएफ प्रतींवर असलेली राज्य मराठी विकास संस्था, मुंबई व प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांची मुद्रा आपणास काढता येणार नाही.
४. आपल्या अभ्यासासाठी, संशोधनासाठी या सामग्रीचा उपयोग करताना आपण योग्य तो श्रेयनिर्देश केला पाहिजे.

वरील अटींचा भंग झालेला आढळल्यास कायदेशीर कारवाई करण्यात येईल.

स्पष्टीकरण : सदर सामग्री ही केवळ ऐतिहासिक दस्तऐवज म्हणून उपलब्ध करण्यात आली असून या सामग्रीतून व्यक्त होणारी मते, विचारसरणी इ. त्या त्या लेखक, संपादक इ. कर्त्यांची आहे. त्यांपैकी कोणतेही मत, विचारसरणी इ. यांचा पुरस्कार महाराष्ट्र शासन, मराठी भाषा विभाग, राज्य मराठी विकास संस्था व प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांपैकी कुणीही करत नसून त्या त्या मताचे वा विचारसरणीचे दायित्व उपरोक्त विभागांवर असणार नाही.

अनुक्रमणिका

ज्ञपाठशाळा मंडळ, वाई संचालित मासिक

नवभारत

दिवाळी अंक १९८९

वर्ष ४२–४३ । अंक ११–१२–१ ।
ऑगस्ट-सप्टें.-ऑक्टो., १९८९
श्रावण-भाद्रपद-आश्विन-कार्तिक, शके १९११.
किमत २५ रुपये. वार्षिक वर्गणी ६० रुपये.
आजीव सदस्य वर्गणी–
व्यक्ती : रु. ५००/– संस्था : रु. ७५०/–

संपादकीय पत्रव्यवहार :
मे. पुं. रेगे,
संपादक, 'नवभारत' मासिक,
द्वारा : प्राज्ञपाठशाळा मंडळ,
वाई–४१२ ८०३ (जि. सातारा)

व्यवस्थापकीय पत्रव्यवहार :
श्री. ग. दीक्षित,
व्यवस्थापक, 'नवभारत' मासिक,
द्वारा : दी प्राज्ञ प्रेस, वाई–४१२ ८०३.
(जि. सातारा)

महाराष्ट्र राज्य साहित्य आणि संस्कृती मंडळाने या नियतकालिकासाठी 'स्थायी निधी' निर्माण केला आहे आणि अनुदानही दिले आहे.

नवभारताच्या वर्गणीत वाढ

कागदाच्या भरमसाट वाढलेल्या किंमती, मुद्रणाचे वाढलेले दर आणि वाढलेला पोस्टेजचा खर्च हे सर्व लक्षात घेता नवभारताच्या वार्षिक वर्गणीत वाढ करणे अपरिहार्य झाले आहे. **ऑक्टोबर १९८९ पासून** वर्गणीचे नवे दर खालीलप्रमाणे राहतील–

वार्षिक वर्गणी– रु. ६० /–
किरकोळ अंकाची किंमत– रु. ७ /–
आजीव सदस्यत्व– व्यक्ती : रु. ५००/–
संस्था : रु. ७५०/–

कृपया वर्गणीदारांनी वरील बदलाची नोंद घेऊन नवभारताला पूर्वीप्रमाणेच सहकार्य करावे, ही विनंती.

– संपादक

अनुक्रमणिका

नवभारत

ऑगस्ट-सप्टें.-ऑक्टो. १९८९

अनुक्रम

⊙ ⊙ ⊙

संपादकीय

'नवभारत'चा हा १९८९ चा दिवाळी अंक आपल्या हाती देताना आम्हाला आनंद होत आहे. काही तांत्रिक व अपरिहार्य अडचणींमुळे अंक काहीशा विलंबाने आपल्या हाती पडतो आहे, ह्याबद्दल कृपया क्षमा करावी.

'नवभारत'च्या दिवाळी अंकांच्या नित्याच्या प्रथेनुसार ह्या अंकातही साहित्यसमीक्षा, चित्रकला, संगीत, चित्रपट, नाटक, क्रीडा तसेच सामाजिक व वैज्ञानिक विषयांवर भरीव व वैविध्यपूर्ण लेखन संकलित करण्याचा यथाशक्य प्रयत्न आम्ही केला आहे.

वारकरी चळवळीच्या आविष्कारशैलीवरचा भालचंद्र नेमाडे यांचा लेख तत्संबद्ध नवा दृष्टिकोण व मीमांसा मांडणारा आहे, तर दलित साहित्यातील विद्रोहाचे पारंपरिक रसव्यवस्थेच्या व सौंदर्यशास्त्राच्या निकषांवर मूल्यमापन करता येते, हे संभाजी कदम ह्यांनी आपल्या प्रदीर्घ व्यासंगपूर्ण लेखात दाखवून दिले आहे. 'उचल्या' हे लक्ष्मण गायकवाडांचे, भटक्या पाथरूट जमातीची दुःखे वेशीवर टांगणारे, अलीकडचे बहुचर्चित आत्मचरित्र. त्याची रशियन रूपवादाच्या पार्श्वभूमीवर अभिनव अशी मीमांसा रमेश धोंगडे यांनी केली आहे. मर्ढेकर आणि एलिअट यांच्या काव्याचा तौलनिक परामर्श घेणारा विलास सारंग यांचा महत्त्वपूर्ण लेख या अंकात आम्ही समाविष्ट केला आहे. आर्ट बुकवाल्ड या स्तंभलेखकाच्या अमेरिकन शैलीच्या विनोदाची वैशिष्ट्ये सुभाष भेंडे यांनी आपल्या रोचक, खुमासदार शैलीत वर्णिली आहेत, तर इंग्रजी साहित्यातील वैज्ञानिकाच्या प्रतिमेविषयी अ. ना. ठाकूर यांनी ग्रेगरी बेनफोर्डच्या 'द सायंटिस्ट इन लिटरेचर' या लेखाधारे लिहिले आहे. आस्वादक समीक्षेचे एकूण साहित्यव्यवहारातले महत्त्व व स्वायत्त स्थान म. द. हातकणंगलेकर यांनी आपल्या टिपणात विशद केले आहे. तसेच एकूणच कलावाङ्मयीन अभिरुचीच्या संदर्भात रसिक आणि रसिकतेसंबंधी मार्मिक विचार रा. ग. जाधव यांनी आपल्या लेखात मांडला आहे.

भारतामधील परिवर्तनवादी चळवळीच्या तीन प्रमुख दिशा–प्रामुख्याने महाराष्ट्राचा विचार करून– 'समाजपरिवर्तनाचे यक्षप्रश्न' या आपल्या लेखात श्रीमती आशा मुंडले ह्यांनी मांडल्या आहेत. समाज व साहित्य ह्यांच्यातील नात्याची चिकित्सा करीत असताना कोणते वैचारिक 'मॉडेल' फलदायी ठरेल ह्याचा शोध डॉ. रा. भा. पाटणकर ह्यांनी घेतला आहे (समाज आणि साहित्य : भारतीय मॉडेल). डॉ. विश्वास कानडे ह्यांनी 'बांधिलकी : संकल्पना आणि मूल्य' ह्या आपल्या लेखात अलीकडे सतत वापरल्या जाणाऱ्या 'बांधिलकी' ह्या संकल्पनेचा चिकित्सक शोध घेण्याचा प्रयत्न केलेला असून 'बांधिलकी' ही एक बहुआयामी संकल्पना आहे आणि तिची मागणी आध्यात्मिक असल्याचे दाखवून दिले आहे.

श्री. अनिरुद्ध कुलकर्णी ह्यांनी इब्सेनवर नवभारतातून लिहिलेले अनेक लेख आपण वाचले आहेत. एकाच साहित्यिकाचा विविध अंगांनी, सातत्याने आणि सर्जनशील वृत्तीने अभ्यास करण्याची त्यांची वृत्ती दस्तएवस्कीवर त्यांनी पूर्वी लिहिलेल्या लेखांतूनही प्रत्ययास आलेली आहे. ह्या दिवाळी अंकासाठी त्यांनी लिहिलेला 'इब्सेन आणि मराठी नाटक' हा लेखही त्यांच्या अन्य लेखांप्रमाणेच आपणास आवडेल. सरळरेषीय तर्कवादाच्या मर्यादा 'आधुनिक भौतिकीचा दृष्टिकोण' ह्या लेखात व. त्रि. चिपळोणकर ह्यांनी दाखविल्या आहेत.

चित्रपट हे विसाव्या शतकातील एक प्रमुख व प्रभावी संपर्कमाध्यम. त्यासंबंधी दोन उद्बोधक लेख या अंकात आम्ही आवर्जून समाविष्ट केले आहेत. विजय दीक्षित यांनी आपल्या लेखात जागतिक कलात्मक चित्रपटांच्या वाटचालीचा मागोवा घेऊन सद्यःस्थितीतील भारतीय व मराठी चित्रपटांच्या स्वरूपा-

पावर परखड भाष्य केले आहे. श्यामला वनारसे यांनी चित्रपट नेमका कसा पाहावा, त्यात रसिकता, आस्वाद्यता व जाणकारी कशी जोपासावी, हे निवडक उदाहरणे व छायाचित्रे यांसह मार्मिकपणे थोडक्यात विशद केले आहे.

बाबुराव सडवेलकर यांनी भारतातील समकालीन कलेतील 'भारतीयत्व' शोधण्याचा जो प्रयत्न केला आहे, तो जाणकार रसिकांच्या विचारांना नवी चालना देणारा ठरावा. जागतिक कीर्तीचा अतिवास्तववादी चित्रकार साल्वादोर दाली याचे ह्या वर्षीच दुःखद निधन झाले. त्या निमित्ताने त्याच्या चरित्राचा, चित्रकारकीर्दीचा व कलाप्रवृत्तींचा सखोल, चिकित्सक आढावा एस. डी. इनामदार यांनी आपल्या लेखात घेतला आहे.

विख्यात संगीतसमीक्षक अशोक दा. रानडे यांचे संगीतावरचे अनेक सैद्धांतिक लेख आजवर आम्ही नवभारतच्या वाचकांना सादर केले आहेत. त्याच पठडीतील 'संहिता, चाल आणि भाव' या संगीत-संकल्पनांची तात्त्विक मीमांसा करणारा त्यांचा लेख रसिक व अभ्यासक यांना निःसंशय आवडावा.

नुकत्याच होऊन गेलेल्या जागतिक मराठी परिषदेच्या निमित्ताने शरदिनी डहाणूकर व सरोजिनी वैद्य ह्यांनी मांडलेले विचारही मुद्दाम ह्या अंकात अंतर्भूत केलेले आहेत.

अन्य भाषांतील वेचक साहित्यकृतींचे दर्जेदार अनुवाद नवभारताच्या दिवाळी अंकातून मर्यादित प्रमाणात आम्ही प्रसिद्ध करतो. श्री. एस. डी. इनामदार ह्यांनी अनुवादिलेल्या काफ्काच्या काही छोट्या छोट्या कथा आम्ही गेल्या दिवाळी अंकात प्रसिद्ध केल्या होत्या. ह्या खेपेस प्रा. वसंत केशव पाटील ह्यांनी अनुवादिलेली हिमांशु जोशी ह्या हिंदी साहित्यिकाची एक कथा आम्ही प्रसिद्ध केली आहे.

'दोन शाप : एक अन्वयार्थ' हा अरुणा ढेरे ह्यांचा ललित लेख. महाभारतात किंदम ऋषींनी पांडूला दिलेला शाप आणि रामायणाच्या प्रारंभी वाल्मीकि ऋषींनी काममोहित क्रौंचपक्ष्याचा वध करणाऱ्या निषादाला दिलेला शाप सारख्या परिस्थितीतून जन्माला आलेला असला, तरी त्या शापाच्या परिणामांतला फरक त्यांनी मार्मिकपणे दाखविला आहे.

क्रीडामानसशास्त्रीय दृष्टिकोणातून खेळाडूच्या व्यक्तिमत्त्वविकासासंबंधी क्रीडातज्ञ प. म. आलेगावकर यांनी जे शास्त्रीय विवेचन केले आहे, ते उदयोन्मुख खेळाडूंना व क्रीडारसिकांना मार्गदर्शक व उद्बोधक ठरेल यात शंका नाही.

हे नूतन वर्ष-संवत्सर आमच्या सर्व लेखक, वाचक, जाहिरातदार व हितचिंतक यांना सुखसमृद्धीचे जावो, ही शुभेच्छा !

⊙ ⊙ ⊙

अनुक्रमणिका

लेखक-परिचय

- **विलास सारंग** – ख्यातनाम साहित्यिक; तसेच प्राध्यापक आणि प्रमुख, इंग्रजी विभाग, मुंबई विद्यापीठ; विद्यानगरी, सांताक्रूझ, मुंबई– ४०००९८.
- **भालचंद्र नेमाडे**– सुप्रसिद्ध मराठी कादंबरीकार; मराठवाडा विद्यापीठात इंग्रजीचे अध्यापक; मराठवाडा विद्यापीठ, औरंगाबाद.
- **रमेश वा. धोंगडे** – प्रपाठक, सिमॅंटिक्स ॲण्ड लेक्सिकोग्राफी, भाषाशास्त्र विभाग, डेक्कन कॉलेज, पुणे; झाला फ्लॅट्स, इमारत–१, कर्वे रस्ता, कोथरूड, पुणे– ४११०२९.
- **आशा मुंडले** – भाषावैज्ञानिक व लेखिका; मयूरेश अपार्टमेंट्स, १२५/१ए, पौड रोड, पुणे– ४११०३८.
- **रा. भा. पाटणकर** – मुंबई विद्यापीठात इंग्रजी विभागात प्राध्यापक; २ शाकुंतल, साहित्य सहवास, वांद्रे (पूर्व), मुंबई– ४०००५१.
- **वसंत चिपळोणकर** – निवृत्त प्राध्यापक, भौतिकी विभाग, 'इन्स्टिटयूट ऑफ सायन्स', मुंबई; निवास : फ्लॅट नं. १०६, अभिनव अपार्टमेंट्स, ९९६, नवी पेठ, पुणे– ४११०३०.
- **अरुणा ढेरे** – कवयित्री व प्राध्यापिका; निवास : १० 'अभिराम', तुळशीबागवाले कॉलनी, पुणे– ४११००९.
- **अशोक दा. रानडे** – संगीताचार्य, साहाय्यक संचालक, नॅशनल सेंटर फॉर द परफॉर्मिंग आर्ट्स, मुंबई; ७ ज्ञानदेवी, साहित्य सहवास, वांद्रे (पूर्व), मुंबई– ४०००५१.
- **विजय दीक्षित** – व्यावसायिक वास्तुविशारद, लेखक, चित्रपटसमीक्षक व छायाचित्रकार; निवास : 'कलाश्री', सावरकरनगर, गंगापूर रोड, नासिक– ४२२००५.
- **रा. ग. जाधव**– मराठी समीक्षक व विश्वकोशाच्या मानव्यविद्या कक्षेचे भूतपूर्व प्रभारी विभाग संपादक; C/o सौ. शशिकला जाधव, १६२ राजस हौसिंग सोसायटी, कात्रज, पुणे– ४११०४६.
- **प. म. आलेगावकर**– क्रीडातज्ज्ञ; उपप्राचार्य व प्रमुख, पदव्युत्तर विभाग; चंद्रशेखर आगाशे शारीरिक शिक्षण महाविद्यालय, पुणे; निवास : ५४, मुकुंदनगर, अहिरेश्वरवाडी, पुणे– ४११०३७.
- **विश्वास कानडे**– कथाकार; प्राध्यापक व प्रमुख, इंग्रजी पदव्युत्तर विभाग, नागपूर विद्यापीठ, नागपूर; निवास : २२, जीवनछायानगर, परसोडी, नागपूर–४४००२२.
- **सुभाष भेंडे**– सुप्रसिद्ध लेखक; प्राध्यापक व प्रमुख, अर्थशास्त्र विभाग, कीर्ति महाविद्यालय, मुंबई; 'ज्ञानदेवी', साहित्य सहवास, वांद्रे, (पूर्व), मुंबई-४०००५१.
- **अ. ना. ठाकूर**– मराठी विश्वकोशात भूविज्ञान, धातुविज्ञान, वातावरणविज्ञान इत्यादी विषयांचे संपादक, वाई–४१२८०३
- **अनिरुद्ध कुलकर्णी**– कवी, चिकित्सक लेखक व कॉन्टिनेन्टल प्रकाशनाचे मालक; विजयानगर कॉलनी, पुणे–४११०३०
- **म. द. हातकणंगलेकर**– ख्यातनाम मराठी समीक्षक आणि भूतपूर्व प्राचार्य, विलिंग्डन कॉलेज, सांगली. निवास : 'निर्वेद', ३१०–११ कूपवाड रोड, विश्रामबाग, सांगली–४१६४१५.

अनुक्रमणिका

- **शारदिनी डहाणूकर–** गो. सुं. वैद्यकीय महाविद्यालय, मुंबई येथे फार्माकॉलॉजीच्या प्राध्यापक; आयुर्वेदातील पारंपरिक औषधांवरील संशोधक; निसर्गप्रेमी लेखिका. निवास : ४, वायोमिंग, १२ ए, लिट्ल गिब्ज रोड, मलबार हिल, मुंबई– ४०० ००६.
- **सरोजिनी वैद्य–** ख्यातनाम मराठी समीक्षक; प्राध्यापिका व प्रमुख, मराठी विभाग, मुंबई विद्यापीठ. निवास : आफ्रिका हाऊस, एडनवाला रोड, माटुंगा, मुंबई– ४०००१९
- **वसंत केशव पाटील–** प्राध्यापक, स. गा. म. महाविद्यालय, कराड; ४/९ भूपेश अपार्टमेंट्स, विद्यानगर, कराड–४१५११०
- **श्यामला वनारसे–** मानसशास्त्र, रंगभूमी, चित्रपट या विषयांतील तज्ञ लेखिका व प्राध्यापिका; ११, 'त्रिमूर्ती', १२३/२/३, चिपळूणकर रोड, पुणे–४११००४.
- **संभाजी कदम–** ख्यातनाम चित्रकार आणि कलासमीक्षक; भूतपूर्व अधिष्ठाता सर जे. जे. स्कूल ऑफ आर्ट, मुंबई. निवास : १२/७ श्रीरंग सहनिवास, आग्रा मार्ग, ठाणे– ४००६०१.
- **बाबुराव सडवेलकर–** ख्यातनाम चित्रकार आणि कलासमीक्षक; माजी प्राध्यापक, सर जे. जे. स्कूल ऑफ आर्ट, मुंबई; भूतपूर्व कलासंचालक, कलासंचालनालय, महाराष्ट्र राज्य, मुंबई. निवास : ११४, 'शलाका', महर्षी कर्वे रोड, मुंबई– ४०००२१.
- **एस. डी. इनामदार–** मराठी कथाकार व विश्वकोशात विविध कलाविषयांचे संपादक; वाई–४१२८०३

○ ○ ○

मुखपृष्ठावरील चित्र–
'द पर्सिस्टन्स ऑफ मेमरी' (१९३१)
–साल्वादोर दाली.

चित्रमांडणी–
श्री. गो. वि. चांदवडकर

अनुक्रमणिका

एलिअट आणि मर्ढेकर

विलास सारंग

टी. एस. एलिअटच्या जन्मदिवसाला आता शंभर वर्षे उलटून गेली. एवढेच नव्हे तर एलिअटच्या मृत्यू-लाही आता वीस-पंचवीस वर्षे होऊन गेली. मर्ढेकरांची जन्मशताब्दी अजून वीस वर्षे दूर असली तरी दुर्दैवाने त्यांच्या मृत्यूला टी. एस. एलिअटच्या मृत्यूहून अधिक म्हणजे तेहतीस वर्षे लोटली आहेत. कोणत्याही मह-त्त्वाच्या कवीच्या मूल्यमापनात व त्याच्या कवितेकडे पाहण्याच्या दृष्टिकोणात बदल होत जातात, तसे ते एलिअटच्या बाबतीतही झालेले आहेत. विशेषतः अली-कडेच एक-दोन महत्त्वाची पुस्तके प्रसिद्ध झालेली आहेत. त्यांच्यापायी एलिअटच्या कवितेकडे पाहण्याचा दृष्टि-कोण अधिक बदलण्याची शक्यता भासते. यांपैकी एक म्हणजे टी. एस. एलिअटच्या पत्रव्यवहाराचा संग्रह. 'लेटर्स ऑफ टी. एस. एलिअट १८९८–१९२२' हा व्हालरी एलिअटने संपादित केलेला संग्रह १९८८ मध्ये प्रसिद्ध झाला. दुसरे महत्त्वाचे पुस्तक म्हणजे लिंडल गॉर्डन यांचे 'एलिअट्स न्यू लाईफ' हे चरित्रा-त्मक पुस्तक. हेही १९८८ सालीच प्रसिद्ध झाले. या दोन्ही पुस्तकांचा संदर्भ चरित्रात्मक आहे, हे लक्षणीय आहे. टी. एस. एलिअटने आपल्या काव्यविचारामध्ये व्यक्तिनिरपेक्षतेला (इम्पर्सनॅलिटी) केंद्रवर्ती स्थान दिले हे सर्वपरिचित आहे. कवीच्या व्यक्तित्वाला, चरित्राला महत्त्व नाही; कवी आपल्या व्यक्तित्वाची अभिव्यक्ती करीत नाही, तर केवळ एका वाहकाचे –संवेदनाशील वाहकाचे– काम पार पाडतो, असे एलिअट आपल्याला बजावून सांगतो. 'ट्रॅडिशन अँड दि इण्डिव्हिज्युअल टॅलेण्ट' या १९१९ सालच्या निबंधात एलिअटने मांडलेली ही भूमिका फार प्रभावी ठरली. एकोणिसाव्या शतकात विकसित झालेल्या रोमँटिक परंपरेने कवीच्या व्यक्तित्वाला जे महत्त्व प्राप्त करून दिले होते, कवीच्या व्यक्तित्वाभोवती जे तेजो-वलय, जे 'गॅलमर' निर्माण झाले होते, ते पुसून टाकण्याचा टी. एस. एलिअटचा यत्न होता. हा प्रयत्न प्रायः यशस्वी झाला–निदान स्वतः एलिअटच्या बाबतीत– असे म्हणायला हरकत नाही. एलिअटची कविता आत्यंतिक व्यक्तिनिरपेक्ष आहे अशी धारणा रूढ झाली. एलिअटवरील एका पुस्तकाचे नाव तर 'दि इन्व्हिझिबल पोएट' ('अदृश्य कवी') असे आहे !

एलिअटच्या व्यक्तिनिरपेक्षतेच्या तत्त्वापायी– त्या तत्त्वाच्या दबदब्यापायी– म्हणा किंवा एलिअटच्या खाजगी जीवनाला संरक्षणात्मक कवच देण्याच्या उदार बुद्धीपायी म्हणा, वाङ्मयसमीक्षकांनी एलिअटवर लिहिताना स्वतःवर थोडीफार 'सेन्सरशिप' लादून घ्यायला सुरुवात केली. उदाहरणार्थ, 'दि अचिव्हमेंट ऑफ टी. एस. एलिअट' हे एफ. ओ. मॅथिएसन या समीक्षकाचे १९३५ साली प्रसिद्ध झालेले पुस्तक हे एलिअटवरील अगदी सुरुवातीच्या पुस्तकांमधील एक अत्यंत महत्त्वाचे पुस्तक. या पुस्तकाच्या प्रारंभी एक 'बायोग्राफिकल नोट' (चरित्रात्मक टीप) लेखकाने दिलेली आहे. तीमध्ये एलिअटच्या वाडवडिलांची व सुरुवातीच्या आयुष्याची तपशिलवार माहिती दिलेली आहे. परंतु एलिअटच्या पहिल्या विवाहाचा अत्यंत ओझरता उल्लेख केलेला आहे–'१९१५ च्या उन्हाळ्यात त्याचा विवाह झाला' एवढाच. विवाह कोणाशी झाला हेही नमूद केलेले नाही ! आता आपल्याला हे ठाऊक आहे की एलिअटचा पहिला विवाह व्हिव्हियन हे–वुड या स्त्रीशी झाला. ती लौकरच मनोरुग्ण बनल्याने तिला इस्पितळात कायमचे ठेवावे लागले व या सर्वांपायी एलिअटला फार मनस्ताप भोगावे लागले. १९२०–२२ च्या सुमारास तर एलिअटचा 'नर्व्हस ब्रेकडाऊन' झाला; त्यातून सावरण्यासाठी स्वित्झर्लंड-मध्ये उपचार घेत असतानाच 'दि वेस्ट लॅण्ड' ही दीर्घ कविता त्याच्या हातून बहुतांश लिहून झाली.

हा सर्व तपशील एफ. ओ. मॅथिएसनला १९३५ साली ठाऊक असणारच; परंतु आपल्या पुस्तकातून त्याने तो बुद्धिपुरःसर वगळला आहे. 'दि वेस्ट लॅण्ड' सारखी कविता सर्वांगांनी समजून घेण्यास हा चरित्रात्मक तपशील दखल घेण्याच्याही योग्यतेचा नाही असे निःसंदेह म्हणता येईल का ? एलिअटच्या कवितेत लैंगिक अनुभवाबद्दल विशिष्ट घृणा व्यक्त होते; तिचा संबंध एलिअटच्या आयुष्यातील अनु-भवांशी जोडता येत नाही का ? अर्थात या प्रकारच्या समीक्षाव्यवहाराला मर्यादा आहेत; परंतु म्हणून हा व्यवहार सर्वथा वर्ज्य समजणे हेही योग्य नव्हे.

आता परिस्थिती बदलली आहे, बदलत आहे. हा 'इन्व्हिझिबल पोएट', 'अदृश्य कवी' आता अधिका-धिक 'व्हिझिबल', 'दृश्य' होत आहे ! काही वर्षांपूर्वी

अनुक्रमणिका

तर एका नाटककाराने एलिअट आणि व्हिव्हियन यांच्या संबंधावर 'टॉम अ‍ॅण्ड व्हिव्ह' या नावाचे नाटक लिहिले ! व्यक्तिनिरपेक्ष 'टी. एस.' चा 'टॉम' झाला ! (या नाटकासाठी सामग्री मिळविण्याच्या उद्देशाने नाटककारमहाशयांनी एलिअटच्या दुसऱ्या पत्नीशी संपर्क साधला, तेव्हा त्या बाई संतप्त झाल्या !)

'लेटर्स ऑफ टी. एस. एलिअट' व 'एलिअट्स न्यू लाईफ' यांसारख्या नव्या ग्रंथांनी एलिअटकडे व एलिअटच्या कवितेकडे पाहण्याच्या दृष्टिकोणातील बदल अधिक गती घेईल. चरित्रात्मक तपशील त्याच्या कवितांवर कसा प्रकाश टाकतात हे लिंडल गॉर्डनच्या पुस्तकात दिसून येते.

एक गमतीची गोष्ट ही की एलिअटविषयक चरित्रात्मक समीक्षा तशी नवी नाही आहे. अगदी सुरुवातीच्या काळात ग्रॅन्व्हिल हिक्स या अमेरिकन समीक्षकाने या पद्धतीचा प्रयोग एलिअटच्या 'जेरॉन्शन'-सारख्या कवितांवर केला होता; तसेच 'अ होप फॉर पोएट्री' (१९३४) या आपल्या पुस्तकात सी. डे. लुईस म्हणतो की 'प्रुफ्रॉक' ही कविता एलिअटच्या जीवनावरील रूपक म्हणून वाचावी, हे मॅथिएसनने आपल्या पुस्तकात नमूद केले आहे (पृ. ७१-७२). तेव्हा, मध्यंतरी दाबून टाकल्या गेलेल्या या समीक्षा पद्धतीला एलिअटच्या बाबतीत पुन्हा तेजीचे दिवस येणार अशी लक्षणे दिसतात ! समीक्षाव्यवहारात अशा पद्धतीचे चक्रात्मक (सायक्लिकल) चढ-उतार अपेक्षितच म्हणावे लागतील.

चरित्रात्मक समीक्षा बाजूला ठेवली तरी एलिअटची एकंदर कविता खूपच व्यक्तिप्रधान आहे असे म्हणता येईल. अत्यंत व्यक्तिगत भासणाऱ्या अनुभवांचे एलिअट यशस्वीपणे साधारणीकरण करतो. कधी कुणी फारशी ऐकली नसती किंवा ज्यांविषयी फारशी कदर केली नसती ती 'बर्न्ट नॉर्टन', 'ईस्ट कोकर', 'द ड्राय सॅल्व्हेजेस' यांसारखी– स्वतःच्या आयुष्याशी निकट संबंध असलेली– स्थलनामे एलिअट बेधडकपणे शीर्षकस्थानी वापरतो, यातून त्याच्या कवितेचे आत्यंतिक व्यक्तिगत स्वरूप दृश्यमान होते. एलिअटच्या सर्व कवितेवर त्याच्या व्यक्तित्वाचा वैशिष्ट्यपूर्ण ठसा आहे. त्याच्या सर्व कवितेला स्वतःचा खास सूर (टोन) आहे. त्याची कविता 'इम्पर्सनल' मुळीच नाही. ती अत्यंत 'पर्सनल' आहे, हे चरित्रात्मक तपशील फारसा माहीत नसूनही प्रतीत होते. चरित्रात्मक तपशिलाद्वारे हे 'पर्सनल' स्वरूप अधिकाधिक सिद्ध होईल. शेवटी, दान्तेच्या बिअ‍ॅट्रिसचे महत्त्व मान्य केले गेले आहेच; तेव्हा टी. एस. एलिअटच्या बिअ‍ॅट्रिसचा– एक वा अनेक– पाठपुरावा केला गेला तर त्यात वेगळे काही नाही.

मर्ढेकरांच्या मृत्यूला अधिक वर्षे उलटून गेली असली तरी त्यांच्याविषयी आपल्याला फारसा चरित्रात्मक तपशील उपलब्ध नाही आणि नजीकच्या काळात उपलब्ध होण्याची फारशी शक्यताही दिसत नाही. चरित्रात्मक तपशिलाचा प्रश्न बाजूला ठेवून खुद्द कवितांच्या स्वरूपावरून काही निरीक्षणे मांडता येतील. 'शिशिरागमा'तील कविता 'पर्सनल' स्वरूपाच्या आहेत हे जाणवते. परंतु त्यानंतरची मर्ढेकरांची कविता प्रामुख्याने 'इम्पर्सनल' बनते. विशेषतः 'काही कविता'-मध्ये त्यांचे लक्ष सामाजिक वास्तवावर केंद्रित होते. एलिअट ज्याप्रमाणे व्यक्तिगत जीवनाच्या संदर्भाचा सतत वापर करतो तसा मर्ढेकर करताना आढळत नाहीत. त्याचप्रमाणे, एलिअटने मर्ढेकरांप्रमाणे सामाजिक वास्तवाची प्रत्यक्ष व विस्तृत हाताळणी केलेली दिसून येत नाही. मर्ढेकरांच्या सामाजिक वास्तवाच्या हाताळणीचे साधर्म्य डब्ल्यू. एच. ऑडनच्या कवितेशी अधिक आहे. तेव्हा, एलिअटपेक्षा मर्ढेकरांनी एलिअटचे 'इम्पर्सनॅलिटी'चे तत्त्व अधिक अमलात आणले असे म्हणता येईल.

एलिअटच्या संदर्भात मर्ढेकरांच्या कवितेचा विचार करताना मला सर्वाधिक महत्त्वाचा वाटतो तो प्रश्न म्हणजे कवितेच्या घाटाचा व बांधणीचा (स्ट्रक्चरचा). या शतकाच्या प्रारंभी एलिअट इत्यादिकांनी काव्याच्या स्वरूपात जो महत्त्वाचा व मूलगामी बदल घडवून आणला तो म्हणजे कवितेच्या तर्काधिष्ठित, तर्कसुसंगत स्वरूपाचा त्याग. १९२५ साली अतिवास्तववादाचा उद्‌गम झाल्यावर या प्रक्रियेला अधिकच अधिष्ठान लाभले. कवितेतील प्रतिमांमध्ये तार्किक संबंध व तार्किक प्रगती (प्रोग्रेशन) असावे हा विचार त्यानंतर कालबाह्य झाला. ज्या कवितेतील प्रतिमांमध्ये/आशयसूत्रांमध्ये अंतःसंबंध (इंटरकनेक्शन्स) दृष्टोत्पत्तीस येत नाहीत अशी कविता तेव्हापासून विपुल प्रमाणात लिहिली जाऊ लागली. अलीकडल्या काळात पाब्लो नेरूदासारख्या दक्षिण अमेरिकन कवींनी या प्रकारची उत्कृष्ट, प्रभावी कविता लिहिलेली आहे.

अतिवास्तववाद अस्तित्वात येण्याआधी, १९२५ सालापूर्वीही अशी कविता प्राधान्याने लिहिली जाऊ

अनुक्रमणिका

लागली होती. एकोणिसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धातील फ्रेंच प्रतीकवादी कवींनी ही नवी रचनापद्धती प्रत्यक्षात आणली. फ्रेंच प्रतीकवादी कवींना तार्किकतेचे, बुद्धिवादाचे वावडे होते. विचारांमधील वा प्रतिमांमधील संबंधदर्शक सूत्रांचा (कनेक्टिंग लिंक्स) त्याग करण्याचे तंत्र एलिअट प्रामुख्याने ला फोर्ग या फ्रेंच कवीकडून शिकला. सेंट-जॉन पर्स या फ्रेंच कवीच्या 'अॅनाबास' या दीर्घ कवितेचा एलिअटने इंग्रजीत अनुवाद केलेला आहे. त्याच्या प्रस्तावनेत पर्सच्या कवितेतील स्पष्टीकरणात्मक (एक्सप्लनेटरी) व 'कनेक्टिंग मॅटर'च्या अभावाचा एलिअट उल्लेख करतो. 'जसे संकल्पनांचे एक तर्कशास्त्र असते तसेच कल्पनाशक्तीचेही एक तर्कशास्त्र असते', असे एलिअट या प्रस्तावनेत म्हणतो.

स्वतः एलिअटची कवीता बव्हंशी या प्रकारची, तार्किक सुसंगतीचा त्याग करणारी आहे. इतर काही कवी करतात तेवढा एलिअट तार्किक संगतीचा त्याग करीत नाही. परंतु 'वेस्ट लॅण्ड' सारख्या कवितेत आपल्याला आढळते ते प्रामुख्याने 'कल्पनाशक्तीचे तर्कशास्त्र.' ज्या जॉन डन्ची एलिअटने भलावण केली त्याच्या कवितांमध्ये तार्किक प्रगती (प्रोग्रेशन) आढळून येते. परंतु स्वतःच्या कवितेत एलिअटने जॉन डन्चा 'मॉडेल' म्हणून क्वचितच वापर केलेला आढळतो.

मर्ढेकरांच्या कवितेकडे वळले तर आपल्याला आढळून येते की त्यांची कविता मूलतः या नव्या प्रकारची नाही आहे. मर्ढेकरांची कोणतीही कविता अंतिमतः तार्किक सुसंगती लेवून आलेली दिसते. मर्ढेकरांची कविता अनेक मार्गांनी जटिल (कॉम्प्लेक्स) होते, हे समीक्षकांनी रास्तपणे दाखवून दिलेले आहे. त्यापायी त्यांच्या कवितेत सापेक्ष दुर्बोधता येऊ शकते, ती दुर्बोध **भासते**; परंतु मूलतः ही कविता फ्रेंच प्रतीकवाद– एलिअट– अतिवास्तववाद या परंपरेत बसणारी नाही. हीच गोष्ट वेगळ्या शब्दांत मांडायची तर मर्ढेकरांची कविता मूलत : आधुनिकवादी परंपरेत बसणारी नाही. कारण तर्काधिष्ठित रचनेचा त्याग हे आधुनिकवादाचे एक व्यवच्छेदक लक्षण मानावे लागते. (हार्ट क्रेन, वॉलेस स्टीव्हन्स, डिलन टॉमस या कवींनी ही आधुनिकवादी कविता इंग्रजीत एलिअटनंतर विकसित केली. मर्ढेकरांची कविता मूलतः विधानात्म आहे. त्यांची परंपरा रामदासांच्या 'दासबोधा'ची आहे.)

प्रा. गो. वि. करंदीकरांनी 'परंपरा आणि नवता' या त्यांच्या पुस्तकातील मर्ढेकरांवरील लेखात मर्ढेकरांच्या कवितेच्या घाटाचा साक्षेपाने विचार केला आहे व त्याची अनेक अंगे दिग्दर्शित केली आहेत. परंतु आश्चर्याची गोष्ट म्हणजे मर्ढेकरांच्या काव्यस्वरूपाच्या एवढ्या मूलभूत व महत्त्वाच्या विशेषाची करंदीकरांनी नोंद घेतलेली नाही. हा महत्त्वाचा मुद्दा ध्यानात घेतला तर 'युगप्रवर्तक' वा 'क्रांतिकारी' म्हणून एलिअटचे इंग्रजी साहित्यात जे स्थान आहे ते तेवढ्या प्रमाणात मर्ढेकरांचे नाही असे म्हणावे लागते. या दृष्टिकोणातून खऱ्या अर्थाने आधुनिकवादी कविता मराठीत लिहिली ती मर्ढेकरांनी नव्हे, तर दिलीप पुरुषोत्तम चित्रे, अरुण कोलटकर, ग्रेस यांसारख्या कवींनी.

या बाबतीत मर्ढेकरांची कविता एलिअटपेक्षा डब्ल्यू. एच. ऑडनच्या कवितेला अधिक जवळची वाटते. ऑडनच्या सुरुवातीच्या कवितांमध्ये आधुनिकवादी तर्कातीतता काही अंशी आढळून येत असली तरी त्यानंतर त्याची कविता मूलतः तर्काधिष्ठित राहते. एकंदरीतच मर्ढेकरांची कविता एलिअटपेक्षा ऑडनशी अधिक जवळीक साधते असे भासते. मर्ढेकर १९२९ ते १९३३ या कालावधीत इंग्लंडमध्ये होते. ऑडनचा पहिला कवितासंग्रह १९३० साली प्रसिद्ध झाला. ऑडनच्या नव्या ढंगाच्या कवितेचे स्वागत, त्याचा बोलबाला हे सारे मर्ढेकरांनी इंग्लंडमध्ये प्रत्यक्ष अनुभवले असणार. मर्ढेकर एलिअटच्या मुक्तछंदाचा वापर करीत नाहीत; तर ऑडनप्रमाणेच वृत्तबद्ध रचना करतात. ऑडनने आपल्या पहिल्या संग्रहातील कवितांना शीर्षके न देता केवळ क्रमांक दिले होते. ही एक नावीन्यपूर्ण गोष्ट होती. मर्ढेकरांनी आपल्या संग्रहांमध्ये हीच प्रथा अनुसरली, ही ऑडनच्या अनुकरणातून असण्याची शक्यता नाकारता येत नाही.

एलिअट आणि मर्ढेकर यांच्यात आशयाच्या, जीवनदृष्टीच्या पातळीवर एक महत्त्वाचा फरक आहे. एलिअटची कविता-विशेषतः पूर्वार्धातील एफ. एच. ब्रॅडली या तत्त्वज्ञाच्या विचाराने प्रभावित झालेली आहे. ब्रॅडलीच्या 'अपिअरन्स अॅण्ड रिअॅलिटी' (१८९३) या पुस्तकात त्याचे आयडिअलिस्ट तत्त्वज्ञान ग्रथित झालेले आहे. ब्रॅडलीच्या दृष्टीने हे सर्व दृश्य जग केवळ 'अपिअरन्स', आभास वा माया आहे. 'रिअॅलिटी' अथवा 'सत्' या आभासमय जगात

अप्राप्य आहे. आपल्याला 'सत्'चे ज्ञान नसल्याने भोवतालचे आभास-वास्तव आपल्याला खंडित, तुटक (फ्रॅग्मेण्टेड) स्वरूपात प्रतीत होते. 'दि वेस्ट लॅण्ड'-पर्यंतच्या एलिअटच्या कवितेमध्ये वास्तवाचे चित्रण या दृष्टिकोणातून होते. (एलिअटच्या रचनेमधील तर्क-संगतिहीनतेचा मागे जो उल्लेख केला, त्याचा संबंध काही अंशी या जीवनदृष्टीशी लागतो.) वास्तव हे असंबद्ध, विस्कळीत आहे. लंडन शहराचे वर्णन एलिअट जेव्हा 'अन्‌रिअल सिटी' असे करतो तेव्हा 'अन्‌रिअल' हा शब्द त्याला ब्रॅडलीच्या अर्थाने अभिप्रेत आहे. एलिअटला या 'असत्'पासून सुटका करून घेऊन चिरंतन 'सत्' प्राप्त करण्याची ओढ आहे. कालसापेक्ष आणि कालातीत यांतील विरोध एलिअटला सतत जाणवतो. शाश्वताची त्याला प्रखर ओढ आहे.

याउलट, मर्ढेकरांच्या कवितेत अशी शाश्वताची एकांगी ओढ नाही. त्यांना विश्वात 'मर्त्यांश-अमर्त्यांश-खेच' दिसते. मुंबईच्या जीवनाचे जे प्रत्ययकारी चित्रण ते करतात ते ब्रॅडलीच्या अर्थाने 'अपिअरन्स', 'आभास' आहे असे त्यांना अभिप्रेत नाही. वस्तुतः मर्ढेकरांचा भरवसा शाश्वतापेक्षा अशाश्वत, कालसापेक्ष जीवना-वरच अधिक आहे असे दिसते.

एलिअट आणि मर्ढेकर या दोहोंच्या कवितेत धार्मिकतेला महत्त्व आहे. इथे एक महत्त्वाचा फरक म्हणजे, मर्ढेकरांना धार्मिकता प्रथमपासूनच उपलब्ध होती. ती त्यांना प्रयासाने प्राप्त करून घ्यावी लागली नाही. एलिअटचा प्रवास दुर्घट मार्गाने परमेश्वरापर्यंत होतो. एलिअटच्या कवितेचे धार्मिकतापूर्व व धार्मिक असे सुस्पष्ट विभाजन होते. एलिअटची धार्मिकता लांब चेहऱ्याची, एकसुरी भासते, तर मर्ढेकर मराठी संत-परंपरेचा उपयोग करून धार्मिकतेला वैविध्यपूर्ण भावा-त्मकता प्राप्त करून देतात.

एलिअटच्या वाचनाचे ठसे अधूनमधून मर्ढेकरांच्या कवितेत जाणवलेसे वाटतात. मर्ढेकर इंग्लंडमध्ये होते त्या कालखंडात किंवा त्याच्या थोडे आधी एलिअटच्या 'जर्नी ऑफ द मेजाय्' व इतर धार्मिक कविता ('एरिअल पोएम्स') प्रसिद्ध झाल्या होत्या. त्यांचा मर्ढेकरांवर बराच परिणाम झालेला दिसतो. कारण मर्ढेकरांच्या इंग्रजी कवितांमध्ये 'रिटर्न ऑफ द मेजाय्', 'कन्फेशन ऑफ द मेजाय्' वगैरे कविता आढळून येतात.

भावनेला येउं दे गा
शास्त्र–काट्याची कसोटी
('मर्ढेकरांची कविता', पृ. ७२)

या 'आणखी काही कविता'मधील पहिल्या कवितेतील ओळींमागे आय. ए. रिचर्ड्स व एलिअट यांचा काव्यविचार असेलच, परंतु 'ईस्ट कोकर'-मधील एलिअटचे शब्दही असावेत.

... the general mess of
imprecision of feeling,
Undisciplined squads of emotion.

त्याच कवितेतील पुढील ओळी :

त्वत्स्मृतीचें ओळखूं दे
माझिया हातां सुकाणूं

'दि वेस्ट लॅण्ड'च्या अखेरीच्या ओळींची आठवण करून देतात :

Damyata : The boat responded
Gaily, to the hand expert with sail and
oar

मर्ढेकरांनंतरच्या मराठी कवींची कविता एलिअटच्या संदर्भात तपासून पाहण्यात फारसे तथ्य आहे असे वाटत नाही. दिलीप पुरुषोत्तम चित्र्यांसारखा कवी एलिअटला डावलून खुद्द फ्रेंच प्रतीकवादी कवींकडेच जातो व त्यांच्यापासून आपल्याला हवे ते घेतो. एलिअटच्या काव्यप्रकृतीत एक 'प्युरिटॅनिझम'च्या प्रभावाची बाजू आहे. एफ. ओ. मॅथिएसन् 'प्युरिटॅनिझम'ची पुढील वैशिष्टचे सांगतो :

Its special mixture of passion over-weighed by thought... its absorption in the problem of belief and its trust in moments of vision; its dry, unexpected wit; ... its consciousness of the nature of evil; ... its full understanding of the dark consequences of loneliness and repression; ... its severe selfdiscipline and sudden, Poignant tenderness ... (P. 7)

वरील वृत्तिविशेष जसे एलिअटच्या लेखनात आढळतात तसेच ते बऱ्याच अंशी मर्ढेकरांच्या काव्यप्रकृतीत आढळतात असे वाटते. 'प्युरिटन' एलिअट आणि 'रामदासी' मर्ढेकर यांच्यात काही बाबतींत खास साधर्म्य निश्चित आढळून येते.

○ ○ ○

वारकरी चळवळीची आविष्कारशैली*

भालचंद्र नेमाडे

— १ —

वाङ्मयीन संस्कृतीच्या कोणत्याही अभ्यासकाला वारकरी चळवळीत विकसित झालेल्या असाधारण अशा आविष्कार तंत्रांकडे दुर्लक्ष करून चालणार नाही. भारतीय मनाच्या सर्जनशीलतेचा गेल्या हजार वर्षांतील सर्वांत अर्थपूर्ण उद्रेक म्हणजे भक्तिमार्गाची चळवळ होय. सतराव्या शतकातील शिवाजीच्या राजनीतीपासून ते विसाव्या शतकातील गांधींपर्यंत भारतीय उपखंडातील अनेक सामाजिक व राजकीय बंडखोर चळवळींवर या संप्रदायाचा सर्जनशील प्रभाव कमीअधिक स्वरूपात पडलेला दिसून येतो. महाराष्ट्रापुरते बोलायचे झाल्यास या चळवळीची परंपरा तेराव्या शतकात मुसलमानी आक्रमणाने झालेल्या देवगिरी राज्याच्या पाडावापासून तो आजपर्यंत अखंडपणे चालत आलेली आहे असे दिसून येईल. या कालखंडात मराठीभाषिक समाजाला शांतता आणि समृद्धी एकंदरीने पुरेशी लाभली नाही. सतराव्या शतकाच्या मध्यावर मराठी साम्राज्याचा उदय होईपर्यंत बहुतांशी धर्मवेडचा मुसलमानी सत्तेमुळे आणि मान्यामान्यांत वाकबगार अशा मराठा सरदारांच्या अंमलाखाली मराठी समाजाला अतिशय कठीण परिस्थितीतून जावे लागले. अशा राष्ट्रीय संकटाच्या काळात बव्हंशी अधिकारहीन गरीब बहुजनसमाजाचे केवळ नेतृत्व आणि प्रेरणा असलेली वारकरी चळवळ ह्या प्रदेशात उभी राहावी, आणि अत्यंत प्रतिकूल परिस्थितीतसुद्धा तिने हळूहळू ग्रामीण महाराष्ट्र व्यापून प्रभावशाली लोक-चळवळ व्हावे, ही गोष्ट या चळवळीने निर्माण केलेल्या अमोघ शैलीचे व्यापक स्वातंत्र्य आणि असाधारण स्वरूप सिद्ध करते.

तेराव्या शतकात प्रभावी असलेल्या महानुभाव चळवळीशी वारकरी संप्रदायाची तुलना केली तर व्यापक, स्वतंत्र आणि असाधारण अशा वारकरी शैलीचा हा मुद्दा अधिक स्पष्ट होऊ शकेल. चक्रधराने (११९४–१२७६) स्थापन केलेल्या महानुभाव पंथाचे नेतृत्व मुख्यतः विद्वान ब्राह्मणांकडे असले तरी तिला पाठिंबा मात्र गरीब अधिकारहीन वर्गांकडून मिळालेला होता. समानता आणि बंधुभाव या चक्रधरप्रणीत मूल्यांचीच शिकवण मुख्यतः ह्या पंथाने दिली. त्याने वेद नाकारले, ब्राह्मण्यावर हल्ला चढवला, इतर देवदेवतांची पूजा निषिद्ध ठरवून फक्त एका कृष्णाचीच पूजा मान्य केली आणि स्त्री-शूद्रांना समान अधिकार दिले. सनातनी ब्राह्मणांच्या द्वेषामुळे इ. स. १२७६ मध्ये चक्रधराचा वध झाला. त्यानंतर मात्र बदलत्या राजकीय परिस्थितीशी तोंड देण्यासाठी वारकऱ्यांनी जशी आपल्या आविष्कारतंत्रात सुधारणा केली तशी महानुभावांना करता आली नाही. उदाहरणार्थ, मौखिक संस्कृतीपेक्षा लिखित संस्कृतीकडे त्यांचा कल असल्याने पढिक तत्त्वज्ञान, पोथीबंद विचार आणि पाठचिकित्सा यांवर त्यांचा अधिकाधिक भर राहिला. काळे मुलखावेगळे कपडे आणि मठातून चालणारे गुप्त स्वरूपाचे कार्य यांमुळे सर्वसाधारण लोकांपासून ते दुरावले गेले. त्यांचे नेतृत्वही वारकरी चळवळीप्रमाणे खालच्या वर्गातून न येता वरिष्ठ वर्गातून आलेले होते. त्यांचे मठ, स्त्रिया आणि शूद्रांमध्ये होणारा त्यांचा मोकळा वावर, ब्राह्मण्यविरोधी तत्त्वज्ञान आणि भयापोटी निर्माण झालेला सांकेतिक लिपींचा वापर— ह्या कारणांमुळे धर्मवेडेपणा आणि सनातनीपणा यांच्या नंतरच्या काळातील लाटा थोपवून धरण्यात ते निष्प्रभ ठरले. यामुळेच एके काळी अतिशय क्रांतिकारक, प्रभावी आणि सर्जनशील असणारा हा पंथ नंतर अधिकाधिक क्षीण होत गेला, आणि सोळाव्या शतकाच्या अखेरीस तर तो महाराष्ट्रात एक चेष्टेचा विषय बनला. तेराव्या शतकात लिहिल्या गेलेल्या

* टीकास्वयंवर ह्या आगामी ग्रंथामधून. प्रस्तुत लेखाचा इंग्रजी तर्जुमा जर्नल ऑफ एशिअन ॲण्ड आफ्रिकन स्टडिज, १५, १–२ (१९८०) मध्ये प्रसिद्ध झाला.

अनुक्रमणिका

महानुभाव गद्यकृतींची शैलीगत गुणवत्ता फार मोठी आहे यात शंका नाही; पण लिखित स्वरूपात असल्यामुळे हे गद्यग्रंथ विसाव्या शतकात त्यांचे पुनरुज्जीवन होईपर्यंत कोणाला माहीत नव्हते. शैलीचे परिणाम अशा अनेक उदाहरणांवरून स्पष्ट होतात.

— २ —

वारकरी चळवळीला महानुभाव पंथासारखी प्रेषित वाणीतून आलेली निरंकुश एकसत्तात्मकता नव्हती. तिचा उगमही अमुक एका ठिकाणी झाला असे म्हणता येत नाही. एवढे मात्र निश्चित सांगता येते, की ह्या चळवळीची पाळेमुळे तेराव्या शतकातील सर्वसामान्य लोकांमध्ये पक्की रुजलेली होती. प्रतिकूल परिस्थितीत उघडपणे कृती करणे जेव्हा अशक्य होते अशा वेळी बऱ्याचदा ही चळवळ भूमिगत झाली असली, तरी सर्व चढउतार सोसून ती टिकून राहिली. काही वेळा या चळवळीने सौम्य, समन्वयवादी भूमिका घेतली असल्याचे दिसते. तरीसुद्धा विद्रोह निर्माण करण्याची तिची शक्ती इतिहासात अबाधित राहिली.

वारकरी चळवळ एवढी प्रभावशाली ठरण्याचे कारण म्हणजे अधिकारहीन गरीब लोकांचा तिला जो पाठिंबा मिळाला होता त्यातूनच तिने आपले कायदेकानून तयार केले, हे होय. त्याशिवाय त्या चळवळीने तात्कालिक स्वरूपाचे जाहीरनामे घोषित करण्याचेही टाळले. कारण अशा जाहीरनाम्यांचे पालन करणे तिच्या गोरगरीब अनुयायांना शक्य नव्हते. कृतिशील राजकारणाशी ही चळवळ जशी अंतर राखून राहिली तसेच कोणत्याही राजकीय घडामोडींवर प्रत्यक्ष भाष्य करण्याचेही तिने टाळले, मग त्या मुसलमानी सत्तेशी संबंधित असोत की हिंदू सत्तेशी असोत. ही चळवळ नेहमीच समावेशक, उदारमतवादी अशी राहिली. शूद्रांची चळवळ असूनही तिने आपल्या कवेत येणारे ब्राह्मण, मुसलमान आणि अस्पृश्य या सर्वांचा आदर ठेवला. महाराष्ट्र, कर्नाटक आणि आंध्र इथपर्यंत या चळवळीचा प्रसार झाला असला, तरी तिला स्वतःची निश्चित आणि नियमित अशी आस्थापना नव्हती. त्यामुळे तिला जसे आर्थिक नुकसान पोहोचले नाही, तसाच मुसलमानी मूर्तिभंजकाकडून तिच्या पूज्य दैवतांचा नाशही झाला नाही. लहानलहान खेडेगावांतील देवळे आणि घरावरांतल्या देव्हाऱ्यांतली साधी विठ्ठलमूर्ती यांच्याद्वारे वारकरी चळवळीच्या धर्मश्रद्धेची केंद्रे सर्वत्र पसरली.

विठ्ठलाचे मूळ अनिश्चित आहे. पण शेकडो देवदेवतांनी फोफावलेल्या हिंदू देवमंडळाचे महत्त्व कमी करण्याचा एक पर्याय म्हणून विठ्ठलाची निर्मिती झाली असावी. कटीवर हात ठेवलेली, स्थिर भावमुद्रेतून सामर्थ्यशाली अहिंसा सूचित करणारी पंढरपुरातील विठ्ठलमूर्ती हा शिल्पाचा एक सुंदर नमुना आहे. शस्त्रधारी, अनेकभुजा आणि क्रुद्धरूपी अशा इतर हिंदू देवतांच्या मूर्तींशी तुलना करता हा फरक निश्चितच जाणवतो. वारकरी पंथी नसलेल्या रामदासासारख्या संताने नंतर सतराव्या शतकात नवोदित मराठी राष्ट्रवादाचा आविष्कार म्हणून रौद्र हनुमानाचे पुनरुज्जीवन केले. पण वारकऱ्यांना मात्र शांत, स्थिर असा विठ्ठल जवळचा वाटला आणि त्याद्वारेच त्यांनी सहिष्णू एकेश्वरवादाच्या एका नवीन तत्त्वाचा प्रसार हिंदू धर्मांतर्गत केला. वारकऱ्यांच्या आचारसंहितेतदेखील बौद्ध आणि जैन अहिंसावादी, शाकाहारी, दयाक्षमाशांतीच्या तत्त्वज्ञानाचे सुप्त स्वरूपात पुनरुज्जीवन झालेले दिसते. बाह्यरूपापेक्षा अंतर्तत्त्वावर भर देणारी वारकऱ्यांची ही आचारसंहिता लवचीक असून नंतरच्या पिढ्यांनी तिच्यात वेळोवेळी बदलही केले, कारण वारकरी तत्त्वज्ञानात बाह्यरूपापेक्षा आंतरिक सत्त्वाला महत्त्व आहे. वारकऱ्याने मद्यपान आणि मांसाहार वर्ज्य करावेत, काही ठरावीक दिवशी उपवास पाळावा, काही गोष्टी पाप म्हणून त्याज्य मानाव्या आणि इतरांचे भले करण्यावर श्रद्धा ठेवावी— अशी ती ढोबळ आचारसंहिता होती. यातील प्रत्येक नैतिक मूल्य दरिद्री आणि शोषित वर्गाशी तसेच मराठी प्रदेशातल्या मागासलेल्या अर्थव्यवस्थेशी संबंधित असल्याचे सिद्ध करता येते. जे करता येणे शक्य आहे त्याचाच विचार प्रामुख्याने ह्या आचारसंहितेत प्रतिबिंबित झाला आहे. एकेश्वरवाद, समानता आणि बंधुभाव ही क्रांतिकारक तत्त्वे इस्लाम आणि सुरुवातीचा ख्रिस्ती धर्म यांच्या संपर्कात आल्यानंतर झालेल्या संस्कृतिसंयोगाचा परिणाम असावा. फादर तोमास स्टीफन्सची अस्सल वारकरी कथनशैली हा संपर्क दर्शवते. ते काहीही असले तरी वारकरी परंपरेत या तत्त्वांचा सुरुवातीपासूनच अंतर्भाव झाला असल्याने भारताच्या पश्चिम किनाऱ्यावर आपले स्थान पक्के करणाऱ्या, गावोगाव हिंडणाऱ्या ख्रिस्ती धर्मप्रसारकांचा मूलगामी प्रभाव पडण्याची शक्यता नाकारता येत नाही. याचाच आणखी एक परिणाम म्हणून इस्लामी धर्म-

अनुक्रमणिका

प्रसाराची धारही महाराष्ट्रात बोथट ठरली. वारकऱ्यांच्या सौम्य प्रभावामुळे का होईना पण इस्लामचे उत्तरेतील धर्मवेडे रूपही इथे कमी झाले. शेख महमद, हुसेन अंबरखान असे अनेक मुसलमान संतही मराठीत झाले. पाशवी शक्तीची जागा सहिष्णुतेने घेतली. जगात अन्यत्र कोठेही इस्लाम दुसऱ्या एखाद्या धर्मासमोर इतका निष्प्रभ ठरला नसावा. स्वत: शिवाजीने हिंसेसाठी हिंसा या मार्गाचा अवलंब कधी केला नाही. त्यांच्या या सुप्रसिद्ध धार्मिक सहिष्णुतेचे कारण म्हणजे त्यांचा वारकरी चळवळीशी आलेला संबंध असेही म्हणता येईल. उदारहृदयी सहानुभूती, धार्मिक बाबींमधला साधेपणा आणि सामान्य लोकांना आत्मसात होणारे तत्त्वज्ञान अशा वारकरी संतांनी जोपासलेल्या लोकाधिष्ठित मूल्यांच्या प्रभावामुळे सनातनी ब्राह्मण्याचा परिणामही बोथट झाला, हे निश्चित.

वारकरी आचारसंहितेचा अधिक तपशिलवार अभ्यास केला तर सांस्कृतिक घटकांची प्रतिकात्मक वापरासाठी कशी निवड होते आणि एकूण संरचनेला उपयुक्त ठरतील अशा नव्या गोष्टींची उसनवारी कशी होते, हे दिसून येईल. उदाहरणार्थ, ध्यान, कीर्तन, भजन किंवा केवळ वारकरी आचारधर्माचे पालन या गोष्टी एखाद्याला वारकरी पंथाचे अनुयायी होण्यास पुरेशा होत्या. संन्यास, ज्ञानमार्ग आणि ह्यासारख्या मोक्षप्राप्तीच्या हिंदू पद्धती गरीब लोकांच्या आर्थिक कुवतीबाहेरच्या असल्याने वारकऱ्यांनी अशा साधनांचा पुरस्कार केला नाही. नवा विक्षिप्त पद्धतीचा पोशाख पंथीयांना देण्याऐवजी सामान्य माणसाच्या रोजच्या पोषाखातच थोडे बदल ह्या पंथाने केले. स्वच्छ कपडे, दररोज अंघोळ, कपाळी टिळा आणि गळ्यात तुळशीमाळ यांसारख्या पेहरावाच्या शैली वारकऱ्यांच्या गरीब अर्थव्यवस्थेला अधिक सोयीच्या होत्या. उत्तरेकडील महागड्या गंगायात्रेऐवजी पंढरपूरची साधी यात्रा आवश्यक मानली गेली. मुख्य म्हणजे ही यात्रा इतर वारकऱ्यांबरोबर पायी करावी लागे. त्यामुळे साहजिकच पंथातील सर्वत्र विखुरलेली भक्तमंडळी दरवर्षी परस्परांच्या जवळच्या संपर्कात येत. वारकरी नियमांचे उल्लंघन झालेच तर त्यासाठी आत्मताडन सुचवले गेले. सबंध कुटुंबानेच वारकरी पंथ स्वीकारावा असेही नव्हते. एखाद्या घरातली फक्त एखादी व्यक्तीसुद्धा वारकरी होऊ शके. परंतु वारकरी आचारसंहितेचा सर्वांत महत्त्वाचा भाग म्हणजे तिने केलेला मौखिक संस्कृतीचा पुरस्कार होय. वारकऱ्यांनी अंगिकारलेले मौखिकतेचे तत्त्व त्यांच्या पंथाला अत्यंत उपकारक ठरले.

अनेक पिढ्यांनी स्वतंत्रपणे विकसित केलेल्या वारकरी संघटनेची दोन बीजतत्त्वे म्हणजे संपूर्ण स्वायत्तता आणि समग्र विकेंद्रीकरण– ह्या दोन आधारांमुळेच समाजात श्रद्धा असेपर्यंत वारकरी चळवळ टिकून राहिलेली दिसते. परकी सत्ता, धर्मवेडे मुसलमान आणि सनातनी ब्राह्मण ह्या वारकरी चळवळीच्या कायमच्या शत्रूंना नामोहरम करून आपल्या मूलभूत संस्कृती-मूल्यांचे अंतर्बाह्य स्वरूप वारकऱ्यांच्या वरील दोन तत्त्वांनी जतन केले.

वारकरी चळवळीचे आध्यात्मिक आणि वाङ्मयीन कर्तृत्व तर मोठे आहेच; पण मुख्य म्हणजे जो सामाजिक बदल तिला अभिप्रेत होता तोच तिच्या संघटनेचा आधारही होता. वारकरी परंपरेचे निर्माते हे चातुर्वर्ण्याच्या व्यवस्थेतून उघडपणे बाहेर पडले होते. ही व्यवस्था जुनाट धर्मग्रंथांची मान्यता असलेली, कोणत्याही परिवर्तनास अनुकूल नसणारी आणि भेदभाव व विषमता वाढीस लावणारी होती. ब्राह्मणांनी ही व्यवस्था टिकवून ठेवली, कारण ती त्यांचे आर्थिक आणि सामाजिक अधिकार अबाधितपणे टिकवून धरत असे. वैदिक पंडितांना मानणाऱ्या जातपंचायतींच्या धार्मिक अधिकारात मुसलमानी राज्यकर्त्यांनीदेखील कधी ढवळाढवळ केली नाही; उलट, ते ह्या धार्मिक परंपरांना मान देत असत. क्रांतिकारी विचार आणि कृती असणाऱ्या शिवाजीसारख्या थोर पुरुषालादेखील ब्राह्मणी दंडक मानावे लागले. अशा वातावरणात गोरगरीबवर्ग साहजिकपणे पिढ्यान् पिढ्या दबून गेला होता. नेमक्या या मूक, गरीब वर्गातच वारकरी चळवळीला आपली मुळे पसरवता आली. वारकरी चळवळीतील उत्तुंग प्रतिभेचा ज्ञानेश्वर आणि त्यांची भावंडे म्हणजे ब्राह्मणांनी बहिष्कृत ठरवलेले लोक होते, सनातनी ब्राह्मणांनी त्यांचा अवमान केलेला होता. एकनाथ आणि बहिणाबाई हे उदारमतवादी ब्राह्मण असल्याने त्यांचाही छळच झाला. वारकरी चळवळीचा ज्ञात असणारा पहिला थोर नेता म्हणजे नामदेव. परंतु नवीन विद्रोही विचारांची शिकवण देणारा शूद्र म्हणून त्यालादेखील

उन्मत्त ब्राह्मणासमोर क्षमायाचना करावी लागली. उदा., खालील अभंग पहा :

परसा म्हणे नामयासी । अरे नामदेवा परियेसीं ।
तूं तव दवडिल्या न जासी । मनीं लाजसी अझुनी ॥१॥
परसा वदे नामयासी । तुझे पूर्वज माझे चरणापाशीं ।
जरी तूं हरिदास झालासी । तरी याती हीनची ॥ २ ॥
तुवां कोठवरी काय देखिलें । नाही वेदशास्त्र म्हणितलें।
एक तुजची जाणितलें । इतुकें झालें सांगावया ॥ ३ ॥
आणिक सांगेन एक । तूं तर ठायींचाची वासनीक ।
मातें लाविसी मौन टिलक । तेथें पाईक काय करी॥४॥
तयासी त्वां कौटिल्य केलें । सहस्त्र वैष्णवांमाजीं भुरळें-लेंलें ।
तंव ते उमगो लागले । मग भूलले आपोआप ॥ ५ ॥
ऐसा तूं कवटाळिया पाही । तुझे पूर्वज माझे पायीं ।
मग शंका धरिसी कांहीं । अझुनी तरी विचारी पां ॥६॥
तुजसी करितां वादक । तरी हे शंकतील लोक ।
तूं तंव माझाची सेवक । विष्णुदास म्हणे परसा ॥ ७ ॥

[श्री संत नामदेव महाराज यांची अभंगांची गाथा (पुणे; चित्रशाळा; १९५७), अभंग २८४१]

वैदिक ब्राह्मण आणि जोर धरू लागलेला वारकरी पंथ यांच्यातील सुरुवातीच्या चकमकी अशा अभंगांतून दिसतात. अर्थातच चक्रधराप्रमाणे नामदेवाने संघर्ष प्रखर न करता नम्रतेची शैली हेतुपुरःसर वापरलेली दिसते. पहा :

यावरी नामदेव काय बोलला । आजि मनीं संतोष फार झाला ।
शब्द पूर्वजांचा ऐकिला । आनंदें भरला सागर ॥ १ ॥
परसोबास म्हणे नामा । चरणतीर्थ द्यावें आम्हां ।
तुमचे चरणींचा महिमा । माझ्या पूर्वजा आतुडला ॥२॥
इतुके दिवस गिवसितां पाही । परी हे व्यवस्था न पडे ठावी ।
पूर्वज आहेत तुझे पायीं । ते म्यां आजि जाणितले ॥३॥
तयासी आपुले चरणीं रहाविलें । म्यां काय पूर्वी कर्म केलें ।
त्वां मज वेगळें धरियलें । थितें अंतरले चरणतीर्थ ॥४॥
ब्राह्मण क्षत्रिय वैश्य समस्त । हे तंव तुमच्या पायां पडत ।
तया दंडवत घडत । दोष जाती तयांचे ॥ ५ ॥
ऐसें ठायींचेंच जाणतों । तरी कासया हिंडतों ।
चरण धरुणीच रहातों । विष्णुदास म्हणे नामा ॥ ६ ॥

(अभंग २८४२)

तुकाराम (१६०८ ते १६५०) तर वारकरी तत्त्वज्ञानाचा सर्वश्रेष्ठ भाष्यकार पण त्यालादेखील अतोनात छळ झाला. क्रांतीकारी विचारांमुळे त्याला भयंकर दिव्य सोसावे लागले. त्याच्या कविता नदीत बुडवण्यात आल्या. सामाजिक परिवर्तनाची बांधिलकी मानणाऱ्या अशा इतर अनेक गरीब, अधिकारहीन संत-कवींच्या संघर्षाची उदाहरणे वारकरी चळवळीच्या इतिहासात सलगपणे दिसतात.

— ३ —

ज्याच्या चरित्राविषयी थोडीफार माहिती उपलब्ध आहे असा पहिला क्रांतिकारी संतकवी म्हणजे नामदेव हा होय. वारकरी चळवळीच्या आविष्कार तंत्रांना बळकटी देणारा नामदेव हा पहिला असल्याने त्याच्या चरित्राचा वारकाईने विचार करणे आवश्यक ठरते. गरीब शिंप्याच्या घरी जन्मलेला नामदेव सर्वांचा नेता म्हणून आपल्या काळात एवढे आदराचे स्थान मिळवू शकला. याचे कारण म्हणजे त्याने निरनिराळ्या जाति-जमातीतील कृतिशील माणसांचा मोठाच जथा वारकरी चळवळीच्या झेंड्याखाली एकत्र आणला. देशभर प्रवास केलेल्या नामदेवाने भक्तीचा हा नवीन विचार दक्षिणे-तून घेतला असावा, असे समजले जाते. या विचाराचा प्रसार त्याने उत्तरेत चौदाव्या शतकाच्या सुरुवातीस केला यावद्दल पुरावे उपलब्ध आहेत. तरीही नामदेवाच्या चरित्राच्या आणि कार्यक्षेत्राच्या मानाने फारच थोडी माहिती उपलब्ध आहे, असे म्हणावे लागते. गुजराथ आणि उत्तरेतील पंजाबपर्यंतच्या त्याच्या नंतरच्या कालखंडातले अनेक कवी विशेषतः नरसी मेहता, मीरा, रोहिदास, कबीर आणि नानक हे त्याचे नाव अत्यंत भक्तिभावाने घेताना दिसतात.

नामदेवाने विशद केलेल्या भक्तिपंथाची संरचना व्यापक असल्याने चौदाव्या शतकाच्या अखेरीस उत्तरेत त्याचा प्रसार झपाट्याने झाला. आणि कोणताही प्रखर संघर्ष येऊ न देता निरनिराळे प्रादेशिक पंथभेद सहजपणेएका विशाल भक्तीच्या प्रवाहात मिसळून उत्तरेत अभूतपूर्व सर्जनशील भक्ती-चळवळ पसरत गेली. उत्तरेत भक्तिमार्गाचे प्रसारकार्य करणाऱ्यांशी नाम-देवाचा जवळचा संबंध आला होता. हिंदू आणि इस्लाम

या दोहोंतील इतिहासप्रसिद्ध धर्मांधता दाखवून देऊन त्याने ह्या दोन्ही धर्मांतील सीमारेषा मिटवून टाकल्या. यातूनच त्याने मुसलमान आणि ब्राह्मण ह्या आपल्या दोन मोठ्या शत्रूंवर उघड टीका करण्याचे खास तंत्रही विकसित केले. यामुळेच नामदेव आपल्या काळातील पददलितांचा सर्वांत लोकप्रिय असा धार्मिक-वाङ्मयीन नेता बनला. हिंदू आणि इस्लाम या दोन्हीं-मधील कट्टर धर्मश्रद्धेला छेदून जाणारे हे नेतृत्व होते. आपल्या एका हिंदी पदात नामदेव म्हणतो :

हिंदू अंधा तुरक काणा । दो हाते ग्यानी श्याना ।
हिंदू पूजे देहुरा । मुसलमान मसीद ।
नामें सोई सेव्या । जह देहुरा मसीति ना ॥

(**नामदेव गाथा**, अभंग २२२७)

त्याने केलेली मुसलमानी अत्याचाराची मीमांसाही एकदम वेगळ्या प्रकारची आहे :

देव दगडाचा भक्त हा मायेचा ।
संदेह दोघांचा फिटे कैसा ।
ऐसे देव तेही फोडिले तुरकीं ।
घातले उदकीं बोभातीना ।

(**नामदेव गाथा**, अभंग १६६३)

एवढा हिंदू-मुसलमान धर्मांच्या सरहद्दींचा व्यापक आधार घेऊन नामदेवाने आपल्या पंथाचा प्रसार केला. या पंथाला त्याच्या काळात विशिष्ट असे नावदेखील नव्हते. नंतरच्या शीख धर्मगुरूंनी आपल्या पवित्र ग्रंथसाहेबात नामदेवाच्या अभंगांचा समावेश केला. ब्राह्मणी अरेरावीपणा आणि मुसलमानी धर्मवेडेपणा या दोहोंनाही आव्हान देण्याची नामदेवाची पद्धत अतिशय सूक्ष्म आणि नम्र, क्षमायाचक पण प्रतिस्पर्ध्याला जिंकून घेणारी अशी होती. आपल्या चळवळीत प्रत्येक प्रसंगी साध्य कोणते आणि साधन कोणते यासंबंधी नामदेवाचे भान नेहमीच जागृत असे. त्याने बंड केले ते गाजावाजा न करता, शांतपणे; पण ते अतिशय परिणामकारक ठरले. अस्पृश्यांना आपल्या उदार पंथात आश्रय देणारा तो पहिलाच होता. वेगवेगळ्या जातींमधले सुमारे २८ कवी त्याच्या बैठकीतले ज्ञात आहेत. त्यांत ब्राह्मण, शूद्र, अस्पृश्य आणि स्त्रिया असे अनेक प्रकार दिसतात. त्याच्या घरी दासी म्हणून लहानपणा-पासून राहणाऱ्या जनाबाईने त्याचे वर्णन गाढा भक्त, प्रेमळ व उदार मित्र, थोर मार्गदर्शक, गरिबांचा आधार, विनयशील साध्या वृत्तीचा, क्रियावाचामने

करून पंथाला वाहून घेणारा– असे ठिकठिकाणी मायेने ओथंबून केलेले आहे. एका अभंगात तिने त्याचे वर्णन

सुंबाचा करदोडा रकटयाची लंगोटी ।
नामा वाळवंटी कथा करी ॥ १ ॥
ब्रह्मादिक देव येवोनि पाहाती ।
आनंदे गर्जती जयजयकार ॥ २ ॥
जनी म्हणे त्याचे काय वर्णू सुख ।
पाहती जे मुख विठोबाचे ॥ ३ ॥

असे केलेले आहे.

(**नामदेव गाथा**, अभंग २६५१)

कीर्तनातून लोकशिक्षण साधणाऱ्या क्रांतिकारी लोकप्रिय शैलीच्या वारकरी विद्येच्या इतिहासातला हा पहिला उल्लेख ठरतो. नामदेव स्वतः म्हणतो :

नाचू कीर्तनाचे रंगी । ज्ञानदीप लावू जगी ।

(**नामदेव गाथा**, अभंग १३८८)

दुसऱ्या एका अभंगात तो म्हणतो :

अवघा संसार सुखाचा करीन ।
अवघ्या भावे धरीन विठ्ठल एक ॥
अवघा शीणभाग हिरोन घेईन ।
अवघेचि तोडीन मायाजाळ ॥
... ...
अवघ्या संसाराचे बैसणे मोडील ।
अवघेचि तोडील मायाजाळ ॥

(**नामदेव गाथा**, अभंग १७९३)

ह्यातील शेवटचे दोन चरण विठ्ठलाला उद्देशून असले तरी सुरुवातीचा नामदेवाचा आत्मविश्वास त्याचा स्थायिभाव म्हणून अचानक प्रकट झाला आहे. सर्व लोकांना आपल्या पंथात येण्यास उत्तेजन देणारा नामदेव चळवळीचा विचारवंत होता. सगळ्या प्रकारच्या लोकांना आपल्या मार्गात समाविष्ट करून घेण्यात आयुष्य खर्ची घालणाऱ्या ह्या गरीब चळवळीच्या बायकापोरांवर मात्र उपासमारीची पाळी येई. एका अभंगात त्याची आई म्हणते :

गोणाई म्हणे नाम्या सोडी देवपिसे ।
बुडविसी कैसे घर बळे ॥
तुज सईल लेकुरे वर्तताती कैसी ।
तू मज झालासी कुळक्षय ॥
धन धान्य पुत्र कलत्रें नांदती ।
तुज अभाग्या तो चित्ती पांडुरंग ॥
... ...

अनुक्रमणिका

कैसी तुझी भक्ती लौकिकावेगळी ।
संसाराची होळी केली नाम्या ।।
(**नामदेव गाथा**, अभंग १२६३)

आणि त्याची बायको म्हणते :

वस्त्र पात्र नाही खाया जेवायासी ।
नाचे अर्हनिशी निर्लज्जसा ।।
चवदा मनुष्ये आहेत माझ्या घरी ।
हिंडती दारोदारी अन्नासाठी ।।
(**नामदेव गाथा**, अभंग १३१८)

नामदेवाच्या कुटुंबातील सर्वांनीच बरीवाईट अशी अभंग-रचना केली आहे. त्याने ह्या सर्वांना उत्तेजन देऊन लिहिते केले असावे. "आपले दुःख, मोह, यातना यांचा विसर पडण्यासाठी आपण मुक्तपणे आविष्कार केला पाहिजे" हा नामदेवाचा उपदेश तर सर्वश्रुतच आहे. नामदेवानंतर त्याचे अनुयायी असलेल्या चोखा-मेळ्यासारख्या बऱ्याच गरीब लोकांच्या सगळ्या लहान-मोठ्या कुटुंबियांनी अभंगरचना केली आहे. हेसुद्धा खरे म्हणजे त्या काळच्या प्रस्थापित वाङ्मयीन संकेतां-विरुद्ध एक बंड होते. कारण तो काळच असा होता, की माणसाला दुःख भोगावे लागे ते केवळ परकी आक्रमण, लढाया, दुष्काळ आणि सर्वनाश या कारणांमुळेच केवळ नव्हे, तर कदाचित आतल्याआत होणाऱ्या आध्यात्मिक प्रश्नांमुळे त्याहीपेक्षा भयानक दुःख भोगावे लागत असावे. अशा या समाजरचनेत, स्वतःच्या अभिव्यक्तीतून दीनदुबळ्या वारकऱ्यांनी आत्मविश्वास कमावला. कोणतीही सामाजिक प्रतिष्ठा वा राजकीय आधार नसताना या मूक शूद्रसमूहाला एकाएकी असे लक्षात आले की, आपल्याला आवाज आहे. आता जबाब मागणे आणि विरोध करणे त्यांना शक्य झाले. उदाहरणार्थ, जनाबाई म्हणू शकली :

स्त्रीजन्म म्हणवुनी न व्हावे उदास ।
साधुसंता ऐसे केले जनी ।।

"भक्तीसाठी याति नाही" असेही तिने ठामपणे म्हटले आहे.

नामदेवाचा आणखी एक समकालीन वारकरी सांगाती चोखामेळा हा अस्पृश्य महार होता. चोखा-मेळा आपल्या नैतिक महतीबद्दल आणि संतत्वाचा आदर्श म्हणून आपल्या काळात प्रसिद्ध होता. ह्या काळातली संतकवयित्री जनाबाई हिने आपल्या अनेक अभंगांमधून चोखा किती थोर, भला, उमदा होता हे लिहून ठेवले आहे. तरी पंढरपूरच्या विठ्ठलाच्या देव-ळात त्याला प्रवेश करू दिला जात नव्हता. हलक्या जातीचा असून गुणी ठरल्यामुळे त्याचा छळही झाल्याचे समकालिनांच्या अभंगांवरून दिसते. मंगळवेढे येथे वेठबिगारीचे काम करताना त्याच्या अंगावर तिथले कुसू ढासळून पडले. त्या दगडविटांच्या ढिगाऱ्यात तो गाडला गेला. ही घटना इ. स. १३३८ च्या सुमारास घडली. त्याचा मृतदेह नंतर उकरून ओळखण्यात आला आणि नामदेवाने त्याची समाधी पंढरपूरच्या विठ्ठल-मंदिराच्या महाद्वाराखाली पायरीवर देवळाच्या बाहेर बांधवली. ही दंतकथा असो की खरी गोष्ट, ती प्रतिका-त्मक निश्चितच आहे. चोखामेळ्याचे एकूण आयुष्यच अस्वस्थ करणारे आहे.

असा हा चोखामेळा विटाळाला कंटाळून देवळाच्या पायरीवरून विठ्ठलाला कडवटपणे विचारू लागला :

आता कोठवरी । भीड तुमची धरू हरी ।।
दार राखीत बैसलो । तुम्ही दिसे मोकलिलो ।।
ही नीत नव्हे बरी । तुमचे साजे तुम्हा थोरी ।।
चोखा म्हणे काय बोलों । आमुचे आम्ही वाया गेलों ।।

[**श्री संत चोखामेळा महाराज यांचे चरित्र व अभंग गाथा**, संपा. स. भा. कदम (मुंबई : कदम, १९६९), अभंग ११]

द्वारी बैसोनि हाका मारी । म्हणे चोख्याची महारी ।।

असे नमूद करून ठेवणारी सोयराबाई, त्याची बहीण निर्मलाबाई, भाऊ बंका आणि मुलगा कर्ममेळा ह्या सर्वच कुटुंबियांनी अस्पृश्यांवर लादण्यात आलेल्या अमानवी परिस्थितीचे वर्णन आपापल्या अभंगांतून केलेले आहे. उपासमार, अवहेलना, असाहाय्यता ह्या सर्व गोष्टी सहन करीत सामाजिक समानतेचा मोकळा श्वास होण्यासाठी हा संघर्ष चालला होता. बहिष्कृत अस्पृश्यांवर भक्तिपंथाचा उदारमतवादी प्रभाव किती पडला होता हे प्रस्तुत संघर्षावरून दिसून येते. चोखा-मेळ्याचा मुलगा कर्ममेळा याने आपल्या जातीच्या हतभागी स्थितीचे वर्णन खालीलप्रमाणे केले आहे :

गोड कधी न मिळेचि अन्न ।
सदा लाजिरवाणे जगामध्ये ।।
तुम्हासी आनंद सुखाचा सोहळा ।
आमुचे कपाळा वोखटपण ।।
(**चोखामेळा गाथा**, अभंग ६)

अनुक्रमणिका

इतरत्र अधिक आत्मविश्वासाने तो म्हणतो :

आता येथवरी । मज नका बोलू हरी ॥
तुमचे आहे तुम्हा ठावे । माझे म्यांच करावे ॥

(चोखामेळा गाथा, कर्ममेळा अभंग १७)

आणि सुमारे तीन शतकांनंतर देहूसारख्या एका लहानशा खेड्यात आपल्या अखंड कीर्तनांनी दूरदूरच्या लोकांना आकर्षून घेणारा महाकवी तुकाराम (१६०८–१६५०) हा केवळ आपल्या भाषिक सामर्थ्यावर सनातनी ब्राह्मणांचा सर्वात प्रबळ शत्रू ठरला. **निंदावे हे जग । ऐसा भागा आला भाग ।** असा स्वतःचा कार्यभाग त्याने ओळखून घेतल्यामुळे तो निर्भयपणे म्हणू शकला,

महाराशी शिवे । कोपे ब्राह्मण तो नव्हे ॥
तया प्रायश्चित काही । देहत्याग करितां नाही ॥

[श्री तुकाराम महाराज यांच्या अभंगांची गाथा, (पुणे : त्र्यंबक हरी आवटे, १९२७) अभंग २५३८]

नामदेवाने प्रथमतः वापरलेल्या लोकशिक्षण आणि आत्माविष्कार या प्रभावी साधनांचा विकास वारकरी चळवळीच्या इतिहासात अशा रीतीने घडून आला. कोणत्याही दृष्टिकोणातून पाहिले तरी नामदेवाने केलेले बंड हे अपरिमित महत्त्वाचे ठरते. प्रभावी ठरतील अशा आविष्कारतंत्रांचा वापर करून त्याने हिंदू जातिजातींचे नरकप्राय भेदभाव पुसून टाकले आणि अखंड मानवतेचा आदर्श वारकऱ्यांसमोर ठेवला.

– ४ –

संतकवी म्हणून ओळखले जाणारे बहुतेक सर्वजण वारकरी चळवळीचे नेते होते. त्या सर्वांना काव्यरचना प्रिय होती. पण त्यांच्या कवितेत संतवृत्ती आणि काव्यवृत्ती यांमधील नेमकी सीमारेषा दाखवता येत नाही. त्यांच्यापैकी बहुतेकांनी प्रत्यक्ष कृतीच्या ऐवजी मौखिक वाङ्मयनिर्मिती केलेली दिसते, कारण इतर कोणत्याही स्वरूपात त्यांनी कृती केली असती तर त्यांच्या शत्रूंचा राग ओढवून घेतला असता. त्यांच्यापैकी बहुतेकांचा जिवंतपणी अतोनात छळ झाला. मरणोत्तर मात्र वादातीत असा सन्मान त्यांना मिळाला. याचे प्रमुख कारण म्हणजे चिरंतन लोकप्रियता लाभलेली त्यांची काव्यरचना वारकरी विद्येचे अंग बनली. म्हणूनच ते वाङ्मयीन वीरनायक, भावगीतांचे रचनाकार आणि काही वेळा धर्मग्रंथांचे भाष्यकार–अशा विविध स्वरूपांत लोकांसमोर राहात आले. समाजाचे लोकरंजन तसेच ज्ञानाचे जतन आणि प्रसार ही वाङ्मयाची नैसर्गिक प्रयोजने तर वारकरी साहित्याने पार पाडलीच, पण त्याचबरोबर सामाजिक परिवर्तनाचे एक साधन म्हणून वारकरी वाङ्मयाने मोठेच कार्य केले. भाषेचा सर्जनशील वापर कृती म्हणून वापरण्याची संतकवींची ही शैलीय योजना अशा रीतीने व्यापक सामाजिक पातळीवर प्रभावी ठरली. वारकरी चळवळीत मौखिक आविष्काराला जे महत्त्व आले त्याला सामाजिक भाषाशास्त्राच्या दृष्टीनेही काही परिमाणे आहेत. मौखिकतेबरोबर आपापले व्यक्तिमत्त्वही टिकवता येते. आपल्या मौखिक आविष्कारामुळे वारकरी नेत्यांना आपापले व्यक्तिमत्त्व साहित्यात स्पष्टपणे मांडता आले. कारण पीडित, दबलेल्या अशा जनसमूहाला सुरक्षितपणे वापरता येईल असे त्या काळातील साधन म्हणजे मौखिक आविष्कार हेच होते. त्यासाठी मौखिक आविष्काराची तंत्रे अधिक बळकट करणे आवश्यक ठरले. उदाहरणार्थ, शब्दांच्या वापरांचा गौरव करताना तुकाराम म्हणतो:

'आम्हा घरी धन शब्दांचीच रत्ने ।
शब्दांचीच शस्त्रे यत्न करू ॥
शब्दचि आमुच्या जीवाचे जीवन ।
शब्दे वाटू धन जनलोकां ॥
तुका म्हणे पाहा शब्दचि हा देव ।
शब्देचि गौरव पूजा करू ॥

(तुकाराम गाथा, अभंग १०४१)

सर्जनाचा जबरदस्त अनुभव आल्यावर तुकारामाला मग आपण विद्वान ब्राह्मणांपेक्षाही श्रेष्ठ आहोत असे वाटणे साहजिक होते :

वेदाचा तो अर्थ आम्हासीच ठावा । येरांनी वाहावा भार माथा ॥
खादल्याची गोडी देखिल्यासी नाही । भार धन नाही मजुरीचे ॥
उत्पत्ती पाळण संहाराचे निज । जेणे नेले बीज त्याचे हाती ॥
तुका म्हणे आम्हा सापडले मूळ । आपणचि फळ आले हाता ॥

(तुकाराम गाथा, अभंग १०७३)

भारतीय वाङ्मयीन परंपरेत लिखित आणि मौखिक असा संस्कृतींमधील फरक स्पष्टपणे करता येतो. तेराव्या शतकातील मराठी समाजाला लिहिणे ही गोष्ट नवीन नक्कीच नव्हती, आणि नंतरच्या शतकांतही

मौखिक आणि लिखित संस्कृती मराठीत सारख्याच कार्यक्षम असल्याचे दिसून येते. महाराष्ट्रापुरते बोलायचे झाल्यास, लिखित संस्कृती ही कमीअधिक प्रमाणात गद्याभिमुख, खंडित उच्चभ्रू सरंजामी अप्रमाणित आणि संस्कृत, फारशी यांच्या प्रभावाखाली राहणारी अशी दिसून येते. याउलट, मौखिक संस्कृती ही कमीअधिक प्रमाणात काव्याभिमुख, अखंड, कष्टकरी ग्रामीण वर्गाशी संबंधित, प्रमाणित आणि अधिकारवंचित गरीब लोकांच्या सुधारणावादी चळवळींशी निगडित असलेली अशी आहे.

वारकरी वाङ्मयीन परंपरेत लिखित आणि मौखिक या दोन्ही संस्कृती एकाच वेळेस नांदत होत्या. त्यांच्या जोडीला या दोन्ही प्रवृत्तींमध्ये पुराण, हरिकथा, पारायण, प्रवचन व पोथीपाठ यांसारखे अनेक वाङ्मयप्रकारही होते. आविष्काराची ही विविध माध्यमे ब्राह्मणांपासून ते अस्पृश्यांपर्यंतच्या सर्व प्रकारच्या जातिजमातींच्या सामूहिक सहकार्यावर अवलंबून होती. एक सामाजिक संस्था म्हणून वाङ्मयाची विविध अंगे ह्यांमध्ये प्रतिबिंबित झालेली दिसतात. एकंदरीत विचार करता, वरच्या आणि खालच्या वर्गांच्या सामाजिक संयोगाची जी प्रक्रिया त्या काळी घडून येत होती, मग ती मंदगतीने होणारी का असेना, तिचे निर्देशक म्हणून ह्या वेगवेगळ्या आविष्कार-साधनांकडे पाहता येते.

आविष्काराचे एक प्रमाण स्वरूप म्हणून लिखित शैलीपेक्षा मौखिक शैलीचाच वारकरी संतकवींनी जाणीवपूर्वक विकास करत आणला असे ठामपणे म्हणण्याइतका पुरावा आहे. ह्यामुळेच त्यांनी गद्याला काहीही महत्त्व दिले नाही. बहुतेक महत्त्वाचे वारकरी-ग्रंथ नंतरच्या काळातल्या भक्तमंडळींनी जमवलेल्या मौखिक साधनांवरून तयार केले आहेत. ज्ञानेश्वरी, तुकारामगाथा ही उदाहरणे बोलकी आहेत. या कवींच्या प्रत्येक कवितेच्या अखेरीस **तुका म्हणे** सारखे रचनाकाराचे नाव असते. ह्या मौखिक ग्रंथ-हक्काला (कॉपीराइट) मराठी पद्यपरंपरेच्या सुरुवातीला **अभंग** असे नाव होते. "या ग्रंथाचा अभंगु मज द्यावा", अशा शब्दांत राजा रामदेवराव याने नरेंद्रकवीच्या **रुक्मिणीस्वंवर** ग्रंथाचे हक्क मागितले होते. [**स्मृतिस्थळ** (इ. स. १३१२), संपा. वा. ना. देशपांडे (पुणे : व्हीनस, १९६०), पृ. ३७]. नंतरच्या शतकांमध्ये अर्थविस्तार होऊन 'अभंग' म्हणजे 'धार्मिक कवन' असा ह्या पदाचा अर्थ होऊ लागला. वारकरी नेत्यांनी 'पढिक पांडित्य' आणि 'वैदिक पोपटपंची' यांची सतत चेष्टाच केली, ह्याउलट, 'हरिनामाचा जप', 'नामसंकीर्तन', 'भजन' यांचा गौरव केला.

बहुसंख्य वारकरी नेते गरीब शूद्र वर्गातून आलेले होते, आणि त्यांचे लक्षावधी अनुयायी तर निरक्षर म्हणजे लिखित संस्कृतीपासून मिळणाऱ्या अधिकारांपासून वंचित झालेले होते. आर्थिक दृष्टचादेखील ह्या लोकांना लिखित स्वरूपातले भयानक किंमतींचे महागडे ग्रंथ जवळ बाळगणे परवडले नसते. इ.स. १७६७ मध्ये **योगवासिष्ठ** पोथीची नुसती नक्कल करणाऱ्यास चारशे रुपये द्यावे लागत [**पेशवेकालीन महाराष्ट्र**, वा. कृ. भावे (नवी दिल्ली : भा. इ. अ. प., १९७६), पृ. ८२]. तथापि मौखिक शैलीवर वारकऱ्यांनी जो भर दिला त्यामागे लोकांचे दारिद्र्य हेच एक प्रभावी कारण होते, असे नव्हे. काही कवी सुस्थितीत होते, आणि जे गरीब होते त्यांनासुद्धा आपल्या शेकडो अनुयायांच्या मदतीने स्वतःची आयुष्यभरातली कविता लिखित स्वरूपात कायम करणे अशक्य नव्हते. म्हणून मौखिक संस्कृतीच्या अंगीकारामागे अधिक महत्त्वाची कारणे म्हणजे चोरी, नाश होण्याची भीती ह्या खऱ्याखुऱ्या अडचणी होत्या. त्याहीपेक्षा महत्त्वाचे कारण म्हणजे लिखित मजकूर पक्का पुरावा ठरून छळ होण्याची शक्यता– हे होते. तुकारामासारख्या तत्कालीन सर्वश्रेष्ठ संतकवीवरसुद्धा पाखंडीपणाचा आरोप होऊन त्याला वाळीत टाकण्यात आले, त्याचा छळ झाला आणि 'गाथा' म्हणजे लिखित कविता केल्याबद्दल त्या बुडवण्याचे जलदिव्य करावे लागले. त्या आधीचे आणखी एक उदाहरण म्हणजे तेराव्या शतकातील **लीळाचरित्रा**सारखा इ. स. १२७८ च्या सुमारास माहिमभट्टाने मोठ्या परिश्रमाने एकेक लीळा संपादित करून लिखित केलेला अप्रतिम ग्रंथसुद्धा चक्रधराच्या शिष्यवर्गाच्या तोंडी आठवणींचाच संग्रह होता. परंतु लवकरच १३०८ मध्ये मुसलमानांनी सुरू केलेल्या लूटमारीपासून बचाव करण्यासाठी महानुभाव आचार्यांची जी पळापळ झाली, त्या धामधुमीत ही मूळ लिखित प्रत हरवून गेली. सुदैवाने काही शिष्यांनी माहिमभट्टाची मूळ संहिता मुखोद्गत करून ठेवली होती, त्यामुळे नंतरच्या संपादकांना ह्या सर्व लीळा ऐकून नव्याने संपादित करणे शक्य झाले [पहा : प्रस्तावना **लीळाचरित्र**, संपा. वि. भि. कोलते (मुंबई :

म. रा. सा. सं. मं. १९७८, पृ. ५९-७४)]. अशी मौखिकतेचे फायदे अधिक असणारी परिस्थिती असल्यामुळे समाजातले आविष्काराचे जतन करण्याची स्वतःची अशी खास तंत्रे ह्या मौखिक संस्कृतीने विकसित केली. सर्जक आणि सर्जन ह्या दोन्हींच्याही दृष्टीने ही पद्धत अधिक परिणामकारक आणि सुरक्षित होती. सतराव्या शतकात महाराष्ट्रात राजकीय स्थैर्य निर्माण झाल्यानंतर मात्र मौखिक संस्कृतीतून थोर साहित्यिक निर्माण होणे कमी होत गेले हे लक्षात घेण्यासारखे आहे, कारण राजकीय स्थैर्य प्रस्थापित होताच लिखित संस्कृतीला उत्तेजन मिळून तिचे अधिक संवर्धन होणे साहजिक होते.

भाषाशास्त्रज्ञ तसेच मानववंशशास्त्रज्ञ यांनी मौखिक संस्कृतीच्या अनेक मर्यादा दाखवून दिल्या आहेत. तरीसुद्धा लिखित संस्कृतीशी तुलना करता मौखिक संस्कृतीचे काही अंगभूत फायदे आहेत. एक म्हणजे मौखिकता ही संवादस्वरूपी असल्याने वक्ता आणि श्रोता या दोघांत प्रत्यक्ष संपर्क स्थापन करते, त्यायोगे बोलणाऱ्याची प्रत्यक्ष, शारीरिक उपस्थिती आणि परिणामतः त्या व्यक्तीचा व्यक्तिमत्त्वाचा प्रभाव याही गोष्टी सूचित होतात. ह्या गोष्टी लिखित व्यवहारात दिसून येत नाहीत. भाषेचा मूलभूत उपयोग म्हणजे ध्वनी-प्रतीकांचे बाह्यरूप टिकवून त्यायोगे भाषिक समूहाचे अखंडत्व अधिक बळकट करणे मौखिक आविष्कारामुळे वाढीस लागते. ह्या सर्व गुणधर्मांमुळेच वारकरी पंथाने आपल्या अनेक शतकांच्या इतिहासात पारंपरिक तसेच लोककलांचा वापर करून आविष्काराच्या अनेक मौखिक शैलींचा विकास केला. पुराण, प्रवचन, पारायण, पाठ यांसारख्या धार्मिक प्रकारांबरोबर ओवी, अभंग, पद, भूपाळी, पाळणे, गण, गवळण, विराणी, श्लोक, कृष्णलीला, पद्यचरित्र यांसारख्या अत्यंत लोकप्रिय ठरलेल्या वाङ्मयप्रकारांचाही ह्यात समावेश होतो. गोंधळ, रूपक, भेदिक, जागरण, ललित, निरनिराळ्या वेळांच्या आरत्या, गोफ, गरुड, भारूड यांसारख्या नाट्यात्मक आणि संगीतात्मक प्रकारांचाही काही प्रसंगी प्रयोग होतो. मंत्र, नामस्मरण आणि हरिपाठ हे वैयक्तिक पूजेसाठी तर कथा, पोथी, सप्ताह, काला, पालखी, दिंडी, वारी, भजन ह्या गोष्टी मोठ्या समूहाच्या एकत्र येण्यावर अवलंबून असतात. ह्या सर्व कलाप्रकारांमध्ये खेड्यातील लोकांच्या विविध भूमिका फार महत्त्वाच्या असल्याने त्यांच्यातील सर्जक गुणांच्या आविष्काराला भरपूर वाव मिळतो. तथापि, या सर्व वारकरी प्रकारांपैकी सर्वांत महत्त्वाचा संस्थात्मक प्रकार म्हणजे कीर्तन म्हणता येईल.

कीर्तन या प्रकारामध्ये सर्व भक्तमंडळींनी एकत्र जमून प्रामुख्याने मौखिक कलागुणांची संगीताच्या जोडीने हजेरी द्यावयाची असते. तुकारामासारख्या एखाद्या श्रेष्ठ संतकवीचा अभंग अथवा पद वापरून आशयसूत्राची सुरुवात होते. अभंग अथवा पदाच्या प्रत्येक ओळीचे विवेचन करण्यासाठी वारकरी विद्येतील बहुविध तत्त्वे, इतर अभंग व श्लोक, महाकाव्ये, पुराणे, धर्मग्रंथ महापुरुषांच्या चरित्रगाथा आणि प्राक्कथा यांचा आणि वारकरी पंथाबाहेरील विशाल हिंदू संस्कृतीतील विद्येचा उदाहरणादाखल सढळ वापर केला जातो. त्यायोगे उपस्थित श्रोतृसमुदायाचे सांस्कृतिक उद्बोधनही होते. मुख्य कथेचे निवेदन होत असताना त्यात जास्तीत जास्त प्रमाणात अनेक रंजक दंतकथा, विनोद, आणि कोटीबाजपणा यांची पेरणी होत असते. इतर टाळकरी भक्त कीर्तनकाराला टाळ-मृदंग आणि वीणा यांची साथ देतात. कीर्तनकारांची काही गाणीही रागदारीत बसवलेली असतात. मोठ्याने नामाचा सामूहिक गजर होत असताना सर्वच श्रोत्यांना त्यात सहभागी व्हावे लागते. कीर्तनाच्या लयबद्ध संगीताने मुग्ध होऊन गाणारे टाळकरी आणि कीर्तनकार यांच्याबरोबर श्रोतेही देहभान हरपून संगीताच्या लयीत कशी स्थिती प्राप्त करतात या नादब्रह्माचा प्रत्यक्ष अनुभव वर्णन करून सांगणारे लोक पूर्वीही होते आणि आजही आहेत.

अशा रीतीने ग्रामीण श्रोतृसमुदाय आणि भक्तगण यांच्यातील सर्जक गुणांना कीर्तनातून प्रेरणा मिळते आणि निरक्षर जनतेचे उद्बोधन करण्याची कीर्तनकार वारकरी-बुवांना मोठीच संधी मिळते. आपल्या कुवतीप्रमाणे जो तो कीर्तनकार तत्कालीन सामाजिक दोषांवर कठोरपणे प्रहार करतो, आणि समाजकंटकांच्या कारवाया उघडकीस आणतो. त्यामुळे स्थानिक श्रोत्यांमध्ये वारकरी सांस्कृतिक परंपरेच्या मूल्यांविषयी आत्मविश्वास निर्माण होतो. खरे म्हणजे गेल्या अनेक शतकांपासून कीर्तन हे ग्रामीण जनतेचे मुक्त व्यासपीठ, मुक्त विद्यापीठ म्हणून राहिलेले आहे. कीर्तन हे बहुदा शेतकरी-कामकरी लोकांना आपली कामे उरकून उसंत मिळाल्यावर म्हणजे

रात्रीच्या वेळी नदीकाठी वाळूवर, किंवा गावातील एखाद्या चौकात उघड्यावर होते. थोडीफार वाद्ये आणि दिवे एवढीच साधी नेपथ्य-सामग्री कीर्तनाला पुरी होते. शेतकऱ्यांच्या दृष्टीने कीर्तन म्हणजे एकाच वेळी धार्मिक आणि सामाजिक अशी घटना असते. कीर्तन संपताच सर्व वारकरी एकमेकांच्या पाया पडतात. समानता आणि बंधुभाव यांवरील विश्वासाचीच ही खूण असते. वारकरी पंथाचा तपशिलवार इतिहास पाहिला तर कीर्तन हे त्यात धार्मिक आणि सामाजिक जागृतीचे अत्यंत परिणामकारक साधन राहिलेले आहे, असे दिसून येईल. तळागाळातून आलेल्या अज्ञात अशा खालच्या वर्गातल्या वारकरी नेतृत्वाच्या अनेक पिढ्यांनी लोकशाहीचा हा धागा मजबूत करण्यास हातभार लावला आहे. संत गाडगे महाराज हे ह्याच अज्ञात प्रदीर्घ परंपरेतले अलीकडच्या काळातले सर्वश्रेष्ठ वारकरी.

कीर्तनाचे अनेक संप्रदाय आहेत. या प्रत्येकाने आपापल्या मूळ गुरूपासून घेतलेल्या शैलीचे जतन केले आहे. दरवर्षी भरणाऱ्या पंढरपूरच्या यात्रेत लाखो भाविकांना या सर्व कीर्तन संप्रदायांतील दूरदूरच्या लहानमोठ्या कीर्तनकारांची कीर्तने ऐकण्याची संधी मिळते.

वारकरी चळवळीने विकसित केलेले आणखी एक तितकेच जोरदार तंत्र म्हणजे दिंडी होय. यात्रेकरूंना मिरवणुकीने घेऊन जाणारी दिंडी म्हणजे वारकरी आचारसंहितेचा एक आवश्यक भाग आहे. शेकडो लहानमोठ्या दिंड्या महाराष्ट्रातल्या दूरदूरच्या खेड्यांमधून निघून पंढरपुरापर्यंतचे अंतर पायी चालत चंद्रभागेच्या वाळवंटात दाखल होत असत. वारकऱ्यांचे संपूर्ण विकेंद्रीकरणाचे तत्त्व इथेही कार्यरत असल्याचे आपणास दिसून येते. पूर्वी सर्व दिंड्या पंढरपूरच्या एका तीर्थक्षेत्री एकत्र येत; पण नंतरच्या काळात या दिंड्या वर्षातून दोनदा जिथे एकत्र येतात अशी अनेक प्रादेशिक केंद्रे वारकऱ्यांनी उभी केली. थोर संतकवींची जन्मस्थळे असणारी ही ठिकाणे महाराष्ट्र आणि कर्नाटकात पसरली आहेत. तुकारामाचे देहू, ज्ञानदेवांची आळंदी, एकनाथांचे पैठण, चोखामेळ्याचे मंगळवेढे, गोरा कुंभाराचे तेर, मुक्ताबाईचे एदलाबाद अशी अनेक ठिकाणे वारकऱ्यांच्या दिंड्यांची केंद्रे म्हणून निर्माण झाली. वारकरी पंथ ज्या प्रदेशांत आणि समूहांत प्रभावी राहिला त्या सर्वांचा यात समावेश होतो हे लक्षात घेण्यासारखे आहे. दिंडीचे निघणे, मार्गावर होणारे मुक्काम आणि तीर्थक्षेत्री पोहोचणे याचे वेळापत्रक अनेक वर्षांच्या अनुभवाने आपोआप झालेले असते. दिंडीत सामील झालेले भाविक वाटेत लागणाऱ्या खेड्यांत मुक्काम करीत, त्यांना दिलेले अन्न खात किंवा साधा स्वयंपाक करीत, रात्री कीर्तन, भजन, भारूड यांचा जागर करीत आणि भल्या पहाटे पुन्हा पुढची वाट धरीत. दिंडी जशी पुढे सरकत जाई तसे अधिकाधिक भाविक तीत सामील होत आणि भेटी-गाठी होऊन जुन्या संबंधांना उजाळा मिळे. दिंडीमुळे वारकऱ्यांमध्ये ऐक्याची आणि बंधुभावाची भावना वाढीस लागली. त्याहीपेक्षा महत्त्वाचे म्हणजे कष्टकरी शेतकऱ्यांना दिंडीमुळे प्रवासाची संधी मिळे. विशेषत: घरात आणि शेतात बारा महिने सतत राबावे लागणाऱ्या स्त्रियांना तर दिंडीमुळे काही दिवसांसाठी का होईना, मोकळेपणा आणि आराम मिळणे शक्य होई. सिमाँद बोव्हॉर् ज्याला 'सिसिफसच्या यातना' म्हणते त्या शेतातल्या आणि घरातल्या अगणित यातनांमधून बायकांना मिळणारी ही सुटका खरोखरच स्वर्गीय आनंद देत असावी.

गोरगरीब ग्रामीण लोकांच्या एकूण साधनसामग्रीस आणि कुवतीस परवडतील अशाच शैलींचा विकास वारकरी पंथाने केला. सामाजिक परिवर्तनासाठी नेमस्त अल्प मर्यादेपलीकडे जाण्याचा प्रयत्न वारकरी पंथाने केला नाही आणि व्यापक हिंदू परंपरेतच आपले विद्रोही कार्य करणे पसंत केले. या मर्यादांमध्ये मग एकूण समाजाच्या आध्यात्मिक गरजा भागवण्यात वारकरी पंथाला कितपत पुढे जाता आले? कठोर दुष्टत्वाविरुद्ध उभे राहण्याची आध्यात्मिक शक्ती वारकरी पंथामध्ये किंवा व्यक्तींमध्ये होती काय? हा स्वतंत्र अभ्यासाचा विषय आहे.

o o o

रशियन रूपवाद आणि 'उचल्या'

रमेश वा. धोंगडे

– १ –

रशियन रूपवादाविषयी पाश्चात्त्य जगातच नव्हे
तर खुद्द रशियातही अनेक गैरसमज आणि दूषित पूर्व-
ग्रह होते आणि आजही आहेत. रशियन रूपवाद ही एक
भूषणावह साहित्य-समीक्षा-पद्धती आहे असे आजही
मार्क्सवादात इच्छे-अनिच्छेनें बुडालेल्या रशियन समी-
क्षकाला वाटत नाही. पाश्चात्त्यांनी तर रशियन रूपवाद
म्हणजे निखळ कलावाद मानला. मार्क्सवाद्यांना तर
रूपवाद म्हणजे मार्क्सवाद-विरोधी दृष्टिकोण असाच
वाटत होता– आजही तसाच वाटतो. पन्नास वर्षांपूर्वी
तर रूपवाद म्हणजे जणू काही मार्क्सवादाशी बेइमानी
अशी रशियात भावना होती. या पार्श्वभूमीवर प्रथम
रूपवादाचा इतिहास समजावून घेणे फायद्याचे ठरेल.
हा इतिहास समजावून घेतानाच रूपवादाची काही
उत्क्रान्त होत गेलेली तत्त्वेही विचारात घेता येतील.

रूपवादाच्या आधी म्हणजे १८५० ते १९००
पर्यंत रशियन साहित्य-समीक्षेत प्रतीकवाद (Symbo-
lism) प्रभावी होता. विज्ञान आणि साहित्य या दोहों-
तही अनुभवाची संगती लागते. त्यांच्यात फरक असतो
तो पद्धतीमध्ये. विज्ञान हे सर्वसामान्य संकल्पना देते;
साहित्य निश्चित प्रश्नांना निश्चित उत्तरे देते. विज्ञान
सिद्ध करते; साहित्य दाखले देते. साहित्यात प्रतिमांच्या
साहाय्याने अनोळखी गोष्टी परिचित होतात. साहित्यात
कारागिरीला महत्त्व आहे. म्हणूनच प्रतीकवाद्यांनी
रशियन काव्य-समीक्षेत पद्यरचनेचा खूप विचार केला.
प्रतीकवाद्यांच्या मते शब्द आणि अर्थ यांचे नाते अतूट
असते; ते सकारण असते. प्रतीकवाद हा उच्च वर्ग
आणि मध्यम वर्ग यांचा आवडता दृष्टिकोण होता. पण
हे वर्ग विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीलाच नष्ट होऊ
लागले होते.

प्रतीकवादात शब्दाच्या ध्वन्यर्थाला महत्त्व होते.
त्यामुळे साहित्य हे गूढार्थ सांगते असा त्यांचा दावा.
प्रतीकवाद हा हळूहळू तत्त्वचिंतक समीक्षेकडे झुकू
लागला. साहित्यकाराचा जीवनविषयक दृष्टिकोण (Weltanschauung) साहित्यातून प्रतीत होतो हा त्यांचा दावा. परिणामतः लेखकाचे मत, त्याचे चिंतन, त्याचा जीवनानुभव या गोष्टींना समीक्षेत प्राधान्य मिळाले. याचा एक वाईट परिणाम असा झाला, की पहिल्या महायुद्धापूर्वीच्या रशियन साहित्य-समीक्षेत लेखकाचे चरित्र, त्याची पत्रे, त्याचे नातेवाईक, त्याचे मित्र, त्याच्या आवडी-निवडी, त्याच्याविषयी जी जी फुटकळ माहिती मिळेल ती सर्व माहिती, यांनाच फार महत्त्व मिळाले. उदाहरणार्थ, पुश्किन या प्रसिद्ध रशियन कवीच्या काव्याच्या समीक्षेत त्याच्या काव्यापेक्षा त्याच्या विविध प्रेमप्रकरणांना प्रथम स्थान मिळाले.

या पार्श्वभूमीवर रूपवाद उदयाला आला. रूप-वाद्यांना लेखकाच्या चरित्राशी काही घेणे नव्हते. साहित्याच्या आधाराने लेखकाच्या मनात वगैरे डोकावण्याचा उद्योग रूपवाद्यांना बालिश वाटतो. लेखक स्वतःच्या कृतीविषयी काय म्हणतो यापेक्षा त्याची साहित्यकृती काय सांगते हे महत्त्वाचे. व्हेंगेरोव्ह या समीक्षकाने काव्याच्या बाह्यरूपाला महत्त्व दिले (१९०८). कलेचा विचार वास्तुशास्त्राच्या पद्धतीने करणे फायद्याचे आहे; कारण कलाकृती ही एक वास्तू असते. रशियन रूपवाद्यांनी साहित्य ही एक शब्दकला मानली. याच वेळी रशियन भाषाविज्ञानानेही भाषेच्या इतिहासाकडून तिच्या कार्याकडे लक्ष वळवले होते. मॉस्को भाषावैज्ञानिकांनी भाषाविज्ञान म्हणजे मनो-विज्ञान नव्हे, हे आग्रहाने सांगितले. भाषेचा जन्म, तिचा उदय वगैरे गोष्टींपेक्षा तिचा प्रत्यक्ष व्यवहार हा भाषाविज्ञानाचा अभ्यास-विषय बनला. भाषा ही आविष्कारासाठी वापरली जाते आणि हे आविष्कार केवळ मानसिक प्रक्रियांचे परिणाम नसतात. त्यांना स्वतःचे स्वायत्त अस्तित्व असते. साहित्य हाही एक आविष्कारच आहे आणि म्हणून साहित्याचाही विचार एक शब्दघटित म्हणूनच व्हावयास हवा. मॉस्कोचे

भाषाविज्ञान मंडळ आणि पीटर्सबर्गचे साहित्यमंडळ हे दोन रशियन रूपवादाचे जनक होते.

शब्दाकडे संपूर्ण लक्ष वेधण्याच्या प्रयत्नातूच काव्य जन्म घेते, काव्य म्हणजे शब्दांचा खेळ हे रूपवादाचे प्रमुख प्रमेय.

पीटर्सबर्ग येथील श्क्लोवस्की आणि मॉस्कोचा याकोबसन हे रूपवादाचे जनक. श्क्लोव्स्की हा उपयुक्ततावाद आणि प्रतीकवाद्यांचा आधिभौतिकवाद या दोहोंच्या विरुद्ध होता. याकोबसनच्या मते पारंपरिक साहित्यसमीक्षा बेशिस्त होती. लेखकाचे जीवन, त्याच्या भोवतीचा समाज, त्याची मानसिक अवस्था या भरताडांचा बडेजाव समीक्षेत करणे म्हणजे एखाद्या गुन्हा-अन्वेषण अधिकाऱ्याने गुन्हेगार हुडकण्यासाठी गुन्हा जिथे घडला त्याच्या आसपासच्या भागातल्या दिसेल त्या माणसाला संशयित म्हणून ताब्यात घेण्यासारखे आहे. साहित्यसमीक्षेत मनोविज्ञान, राज्यशास्त्र, तत्त्वज्ञान ही मंडळी अशीच उपरी, अनावश्यक आहेत. ब्राह्मणी साहित्य, अब्राह्मणी साहित्य, दलित साहित्य, ग्रामीण साहित्य, मार्क्सवादी साहित्य, साडेतीन टक्क्यांचे साहित्य या आजच्या मराठी समीक्षेतील वर्गवाऱ्या. रूपवादाच्या दृष्टीने समीक्षेत भूगोल, अर्थशास्त्र, राज्यशास्त्र आणि राजकारण, धर्मशास्त्र या बाहेरच्या मंडळींची अनावश्यक घुसखोरी ठरेल. साहित्याचा अभ्यास म्हणजे प्रत्यक्ष साहित्यकृतीचाच अभ्यास करायला हवा. तत्त्वज्ञान, अध्यात्म, राजकारण, समाजकारण या गोष्टी साहित्याशी संबंधित असल्या तरी त्या म्हणजे साहित्य नव्हे. साहित्य म्हणजे शब्दरूप. साहित्य-समीक्षा म्हणजे या शब्दघटिताचे, त्याच्या रूपाचे अवलोकन.

श्क्लोव्स्की शब्दाच्या अर्थापेक्षा शब्दाला शब्द म्हणून, म्हणजे शब्दरूपाला महत्त्व देतो. 'ऐलोमा पैलोमा गणेशदेवा' यातील पहिल्या दोन शब्दांचे अर्थ संपलेले असतात. 'अडगुलं मडगुलं' यालाही अर्थ नसतो. लोकवाङ्मय, बडबडगीते यांतील शब्दांना जाणिवेपलीकडचा अर्थ असतो. म्हणून शब्दार्थाचा बडेजावही साहित्य-समीक्षेत माजवता येणार नाही. मंत्र, प्रार्थना (आणि लहान मुले म्हणत असलेली पण त्यांना 'अर्थ न कळणारी' चित्रपटगीते) यांतही जाणिवेपलीकडचाच अर्थ असतो. भाषा ही फक्त संप्रेषणासाठीच असते हे रूपवाद्यांना मान्य नाही. सामाजिक भाषावैज्ञानिकांनी पुढे हे स्तोम माजविले. आजच्या चॉम्स्की-प्रणीत भाषाविज्ञानातही संप्रेषण हे भाषेचे एक गौण कार्य म्हणूनच मानले जाते. म्हणजे, रूपवाद्यांच्या मते ज्ञान देणे, उद्बोधन करणे हे काही भाषेचे एकमेव कार्य नव्हे. निर्हेतुकपणे बोलणे ही माणसाची सहज-प्रवृत्ती आहे. विचार व्यक्त करण्यासाठीच भाषा लागते असे नाही– अर्थापलीकडे जाणाऱ्या शब्दांचा वापर करणे हीही माणसाची गरज असते. साहित्यात तर भाषेचे प्रयोजन उद्बोधनापेक्षा शब्द अस्तित्वातच असते. म्हणून तर अर्थ सांगणे म्हणजे काव्य समजणे (किंवा शिकवणे) नव्हे. भाषेच्या दैनंदिन वापरात अनेकदा सर्व भाषित न ऐकताही आपण अर्थाचा अंदाज बांधतो. शब्दन् शब्द ऐकणे जरुरीचेही नसते. पण साहित्यात अर्थबोध महत्त्वाचा नसतोच; तेथे शब्दांच्या असण्यालाच प्राधान्य असते. शब्दांचा ध्वनी हाच काव्याचा मुख्य भाग असतो.

घे लोळण खडकावरती
फिर गरगर अंगाभवती

यातील उद्बोधनाचा अर्थ गौण आहे; तो काव्याचे कारण नाही. या ओळींतून निघणारा ध्वनी तेच काव्य. काव्य म्हणून आपले लक्ष तिकडेच वेधते. ध्वनीची आवर्तने, पुनरुक्ती, यमक या काव्याच्या सहज लक्षात येणाऱ्या प्रयुक्त्या आहेत. रूपवाद्यांनी काव्यरचनेचा– विशेषत: यमक, अनुप्रास यांसारख्या नाद आणि लय निर्माण करणाऱ्या प्रयुक्त्यांचा सांगोपांग विचार म्हणूनच केला. काव्याचे काव्यपण हे त्याच्या रूपातच शोधले पाहिजे हा त्यांचा आग्रह होता.

रूपवाद्यांनी फक्त काव्याचाच विचार केला असे नाही. रूपवाद म्हणजे केवळ गेयता, यमक, अनुप्रास यांचा विचार असा समज करून घेणे बालिशपणाचे ठरेल. श्क्लोव्स्कीने स्वत:च कादंबरी, कथा यांसारख्या गद्यरचनांचाही विचार केला. कथा-कादंबरीतील प्लॉटच्या रचनेच्या प्रयुक्त्या या काव्यरचनेतील ध्वनि-रचनेच्या प्रयुक्त्यांसारख्याच असतात असे श्क्लोव्स्की म्हणतो. लोककथेत पुनरुक्ती ही एक प्रयुक्ती म्हणून वापरली जाते. 'आटपाट नगर होतं', '...तसा तुम्हा-आम्हास होवो.' यांसारख्या पुन:पुन्हा येणाऱ्या रचना लोककथांचे शैली-विशेष होत.

अपरिचित गोष्ट परिचित गोष्टींच्या आधारे विशद करणे हे प्रतिमेचे मुख्य कार्य आहे असा पारंपरिक समज होता–आजही काही प्रमाणात आहे. उदा.

अनुक्रमणिका

ढळला रे ढळला दिन सखया
संध्याछाया भिवविती हृदया

या ओळींत समाप्त होत आलेल्या जीवनाचे चित्र ढळणाऱ्या दिवसाच्या आधाराने स्पष्ट केले आहे असे म्हणता येईल. म्हणजे वाचकाला ढळणारा दिवस माहीत असतो. त्याच्या आधारे आयुष्याचे संपलेपण तो जाणवून घेतो. श्क्लोव्स्कीचा या प्रक्रियेला आक्षेप आहे. त्याच्या मते साहित्यात प्रतिमेचे कार्य नेमके उलट असते. प्रतिमेत एक विशिष्ट अर्थबदल घडतो. ढळणारा दिवस हा परिचित खरा; पण उताराला लागलेल्या जीवनाच्या संदर्भात ‘ ढळणारा दिवस ’ याचीच अर्थ-गर्भता बदलते. दिवस ढळणे म्हणजे अंधार होणे आणि अंधार म्हणजे मृत्यू. या साखळीतून दिवसाच्या काल-मानाचाच अगदी नवीन, अपरिचित अर्थ आपल्याला जाणवतो. परिचित गोष्टी साहित्यात अशा अपरिचित स्वरूपात मांडल्या जातात. त्यामुळे परिचित गोष्टींकडे आपण नव्याने पाहू लागतो. जगाकडे एखाद्या बालका-प्रमाणे असे नव्याने, पूर्वानुभवाचे सावट बाजूला सारून ताजेपणाने पाहण्यास साहित्य शिकवते. एरवी आपण गोष्टी पाहतो; परिचयाने त्यांचा परिणाम धूसर करतो. साहित्य ही ‘ अनोखीकरणा ’ची प्रक्रिया आहे. एरवी आपण सवयीने जे केवळ ‘ पाहतो ’ ते साहित्यात ओळ-खतो; साहित्याच्या अनोखीकरणाने त्याची नवीन जाणीव आपणास येते. साहित्य-समीक्षेचे मुख्य कार्य म्हणजे अनोखीकरणाच्या विविध प्रयुक्त्यांचा, विविध तंत्रांचा शोध घेणे.

परिचित गोष्टी नव्या रूपांत, विलक्षण स्वरूपांत देणे हे साहित्याचे प्रमुख अंग आहे असे म्हटल्यावर साहित्य आणि प्रत्यक्ष जीवन–वास्तव–यांतील संबंधा-बाबतची पारंपरिक भूमिकाही सोडावी लागते. साहि-त्यात जीवनाचे प्रतिबिंब असते हा समज श्क्लोव्स्कीच्या मते बाळबोधपणाच आहे. कारण साहित्य मुळी वास्त-वाचे चित्रण करतच नाही (याचा अर्थ स्वच्छंदतावादा-प्रमाणे साहित्य हे जगाला विन्मुख होते असा मात्र नव्हे) साहित्य-प्रयुक्त्यांच्या वापराने उलट साहित्यात निसर्गाचे-वास्तवाचे–विरूपीकरण होते. साहित्यातील वास्तव हे मूळ वास्तवाची संपूर्ण मोडतोड असते. वास्तवलक्ष्यी सौंदर्यशास्त्राला श्क्लोव्स्कीचे हे एक स्पष्ट आव्हान होते. वास्तवाच्या मोडतोडीच्या ज्या प्रयुक्त्या साहित्यात वापरतात त्यांचा वेध घेतला तरच साहित्य-समीक्षा हे स्वतंत्र शास्त्र होईल असे याकोबसनचेही म्हणणे होते. साहित्यातील भावना, त्यातील तत्त्वज्ञान, त्यातील समाजजीवन या गोष्टींना महत्त्व कमी; कारण मुळातच त्या सर्व वास्तवापासून तुटलेल्या असतात. त्यांचे अस्तित्व हे साहित्याच्या रूपावरच अवलंबून असते. साहित्याची सामाजिक बांधिलकी आणि साहित्यातील तत्त्वप्रणाली या गोष्टी श्क्लोव्-स्कीच्या मते साहित्य-समीक्षेशी मुळीच संबंधित नाहीत. ‘ कला ही जीवनापासून मुक्त आहे. शहराच्या किल्ल्यावर फडकणाऱ्या झेंड्याचे रंग कलेच्या रंगां-सारखे कधीच नसतात ’, असे तो म्हणतो. याकोब-सनच्या मते ‘ लेखकावर भावना आणि तत्त्वप्रणाली यांचा आरोप करणे हे मध्ययुगीन प्रेक्षकाने ज्युडासचे काम करणाऱ्या नटाला (ज्यूडासवरील रागाने) चोपून काढण्याइतके मूर्खपणाचे आहे. ’

१९१७ त रशियात राज्यक्रांती झाली. रूपवादी विचार हा त्याआधीचा आहे. त्यामुळे रूपवादाला राज्यक्रांतीचे फल समजणे समर्थनीय नाही. उलट, रूप-वाद हा क्रांतिविरोधक असून पलायनवादी आहे, अस्तंगत होणाऱ्या बूर्ज्वा विचारसरणीचा शेवटचा आचका आहे हा आक्षेपही समर्थनीय नाही. कारण ब्रिक याकुबिनस्कीसारखे रूपवादी हे क्रांतीत सक्रिय भाग घेणारे होते. खरे म्हणजे सर्व परंपरेला नकार देणाऱ्या क्रांतीच्या तत्त्वानुसार रूपवाद्यांनीही सर्वच पारंपरिक समीक्षा-पद्धती नाकारली होती. रूपवाद्यांची काही विधाने भडक होती; पण भडकपणा हा क्रांतीचाच भाग होता. प्रस्थापित समीक्षेविरुद्ध आजची दलित समीक्षा कधीकधी असेच भडकपणे बोलते. त्यामागची पार्श्वभूमी आपण समजून घेतली पाहिजे. रूपवाद्यांचे दुर्दैव असे की मार्क्स, लेनिन यांचा विचार करूनही रूपवाद मांडता येत होता; पण क्रांतीच्या राजकारणी नेत्यांचा विचारस्वातंत्र्यावर विश्वास नव्हता. लेनिनचा अनित्यतावादी भौतिकवाद (dialectical materialism) हाच एकमेव जीवनविषयक दृष्टिकोण असू शकतो अशा श्रद्धेमुळे मार्क्सवादेतर रूपवाद त्यांना रुचला नाही.

१९२२ ते १९२६ या काळात रूपवादाने चांगलीच मुळे धरली. पीटर्सबर्गचे रूपवादी भाषाविज्ञानाचा समीक्षेसाठी केवळ साधन म्हणून वापर करत होते तर याकोबसनसारखे मॉस्कोचे रूपवादी साहित्य हे भाषा-

अनुक्रमणिका

विज्ञानाचाच एक भाग मानत होते. याकोबसनच्या मते भाषेला नानाविध कार्ये करावी लागतात; ती जेव्हा सौंदर्यलक्ष्यी कार्य करते तेव्हा साहित्य जन्माला येते.

मार्क्सवादी दृष्टिकोणातून वैचारिक स्तरावर रूपवादाचा उत्तम प्रत्यवाय केला तो ट्रॉट्स्कीने. रूपवादी समीक्षा उपयुक्त आहे हे त्याने प्रांजळपणे मान्य केले. मात्र रूपवादी पद्धतीचा मर्यादित वापर करणे त्यासाठी आवश्यक आहे असेही त्याने आवर्जून सांगितले. रूपवाद ही उत्तम पद्धती आहे; रूपवाद सिद्धान्त नव्हे की कलेचे तत्त्वज्ञान नव्हे. कलेची सामाजिक बांधिलकीशी फारकत आणि समीक्षेतील तत्त्वज्ञानाची हकालपट्टी या रूपवादाच्या दोन्ही गोष्टी मार्क्सवादाला मानवणे शक्य नव्हते. श्क्लोव्स्कीने साहित्याचा सामाजिक संदर्भातील विचाराचा जोरदार अधिक्षेप केला. साहित्य जर सामाजिक परिस्थितीचा परिपाक असेल तर ते त्या त्या प्रदेशानुरूप बद्ध होईल. उदाहरणार्थ, भारतातील जातिव्यवस्थेच्या वास्तवातून निर्माण होणारे साहित्य फक्त भारतातच होऊ शकेल. उलट, स्वातंत्र्य-लढ्याच्या काळात फक्त त्याच संदर्भाचे साहित्य निर्माण व्हावयास पाहिजे. पण असे होत नाही. साहित्याचे विषय स्थलकालातीत असतात. अगदी अलीकडचे उदाहरण द्यायचे तर मराठी समीक्षक ज्याला अस्तित्ववादी जाणीव म्हणतात ती नेमाड्यांच्या कादंबऱ्यांतील अस्तित्ववादी जाणीव ही महाराष्ट्रातील सामाजिक जाणिवेचा निश्चितच भाग नाही. उलट, फाळणीनंतरच्या मराठी साहित्यात धर्म, त्याचे क्रौर्य, धर्मातीत मानवी मूल्य यांचे थोडेही दर्शन घडत नाही. फार काय, संयुक्त महाराष्ट्राची चळवळ हे केवळ राजकीय वास्तव नव्हते; एक मोठे सामाजिक वास्तव होते. पण त्याचाही परिणाम साहित्यावर झाला नाही.

साहित्य हे केवळ समाज-व्यवस्थेचा भाग मानले तर भिन्न समाज-व्यवस्थांनुसार भिन्न साहित्यनिर्मिती व्हावयास पाहिजे, साहित्याचे विषय समान नसले पाहिजेत. पण असे होत नाही. म्हणून साहित्याचा सामाजिक जीवनाशी परिणाम जोडणे वेडेपणाचे आहे या श्क्लोव्स्कीच्या विचाराला ट्रॉट्स्कीचे उत्तर असे की समान समाज-व्यवस्था असल्यानेच समान साहित्य-विषय हाताळले जातात. दडपशाही—मग ती राजसत्तेची असो, हुकुमशाहीची असो, की परकीय शक्तीची असो—हे वास्तव असले तर उद्रेक हा साहित्य-विषय होतोच, मग तो उद्रेक पोवाड्यांतून येवो, दलित काव्यातून येवो, की नाटकांतून येवो. शिवाय अनेकदा परकीय साहित्याच्या प्रभावानेही साहित्य-विषय पुनरुक्त होतात. 'हॅम्लेट'च्या प्रभावाने 'सवाई माधवराव यांचा मृत्यू' हे नाटक आले तर 'लिअर'च्या प्रभावाने 'नटसम्राट'. विषयाची सार्वत्रिकता ही सामाजिक परिस्थितीतील समानता आणि उसनवारी यांमुळे संभवते.

यावर श्क्लोव्स्कीचा युक्तिवाद असा की सार्वत्रिकता केवळ विषयापुरती मर्यादित राहात नाही. त्यांच्या हाताळण्याच्या पद्धतींतही साधर्म्य असते. उदाहरणार्थ, शोषितांना आत्मचरित्र, आत्मनिवेदन हे रूप सर्वत्रच जवळचे का वाटते? स्त्री-मुक्तिवादी काव्य हे विकसित आणि अविकसित अशा आर्थिक-सामाजिक दृष्टचा भिन्न असलेल्या देशांत का सापडते? श्क्लोव्स्कीच्या मते याची कारणे साहित्य-प्रयुक्त्या, निवेदनपद्धतीचे नियम यांतच शोधावी लागतील.

ट्रॉट्स्कीचे यावर उत्तर असे की विभिन्न देशांतील विभिन्न भाषांत समान विषय आणि त्या विषयांची समान हाताळणी यांचे कारण मानवी प्रतिभेच्या मर्यादा हेच आहे. मात्र साहित्याची स्वायत्तता त्याला मान्य होती. ट्रॉट्स्कीचा मुख्य आक्षेप असा, की रूपवाद फार तर विविध साहित्य-प्रयुक्त्यांची यादी देऊ शकेल; पण जंत्री म्हणजे शास्त्र नव्हे, एकझेनबामसारख्या रूपवाद्यांचे यावर प्रत्युत्तर असे, की कलेचे नियम स्वतंत्र असतात आणि फक्त रूपवादच हे नियम सांगतो. मार्क्सवाद हे काम करत नाही. रूपवाद हा मार्क्सवादाच्या विरोधी नाही; पण त्यांची क्षेत्रे आणि प्रयोजने भिन्न आहेत. मार्क्सवाद हे इतिहासाचे तत्त्वज्ञान आहे तर रूपवाद ही साहित्य-चिकित्सा आहे. मार्क्सवाद सामाजिक स्थित्यंतरांची कारणमीमांसा करतो तर रूपवाद साहित्यातील उत्क्रान्तीचे नियम शोधतो.

रूपवाद्यांच्या मते ते अ-मार्क्सवादी होते, मार्क्सवादविरोधक नव्हते. मार्क्सचा अनित्यतावादी भौतिकवाद समाजविज्ञानाच्या क्षेत्रात उपयुक्त असेल, पण समीक्षेच्या क्षेत्रात त्यातून काही मिळण्यासारखे नव्हते. समीक्षेतील मार्क्सवादाचे उपयोजन हे श्क्लोव्स्कीच्या मते तत्कालीन समीक्षेला सोईचे, हुषारीचे असले तरी त्यात कोणतेही तात्त्विक समर्थन नव्हते. शेवटी मार्क्सवाद हा एक तात्त्विक दृष्टिकोण होता, तो स्वीकारलाच

अनुक्रमणिका

पाहिजे असे थोडेच आहे ? नंतरच्या रूपवाद्यांनी मार्क्सवाद आणि रूपवाद यांचा समन्वय साधण्याचा प्रयत्न केला, पण मुळात दोहोंचे प्रश्नच वेगळे होते. साहित्यकृतीचे रूप कसे आहे हे समजून घेण्यात रूपवाद्यांना रस होता तर ते रूप तसे का आहे याची आर्थिक-सामाजिक कारणे साहित्याबाहेर शोधण्यात मार्क्सवादाचा आग्रह होता. १९३० पर्यंत राजकीय दडपणाखाली रूपवाद्यांना माघार घ्यावी लागली. इतकी की श्क्लोव्स्कीला रूपवाद ही आपली एक चूक होती असे जाहीर करावे लागले. रशियन साहित्य आणि समीक्षा ही मार्क्सवादी तत्त्वांपेक्षा मार्क्सवादी व्यवहारात पूर्ण झाकोळून गेली.

– २ –

रशियन रूपवादाची कलावादाशी गल्लत होण्याची शक्यता आहे. पण १९व्या शतकातील कलावादाची भूमिका ‘ कलेसाठी कला ’ ही होती. म्हणजे कलेला एक हेतू असतो पण तो हेतू जीवन हे नसून कला आहे अशी कलावाद्यांची भूमिका. रूपवादाला कलेच्या हेतूकडे लक्ष देण्यात स्वारस्य नव्हते. रूपवाद हा कलेचे वर्णन करण्यात समाधान मानत होता. रूपवादाची पद्धती वर्णनात्मक होती, आधिभौतिक नव्हती. कलेची स्वायत्तता महत्त्वाची अशासाठी की त्यावाचून कलेचा कला म्हणून विचार होत नाही.

प्रत्यक्ष साहित्यकृती हीच समीक्षेचा विषय असते. याकोबसनच्या मते साहित्याच्या अनेक अंगांनी (विभिन्न दृष्टिकोणांतून) विचार करण्यापेक्षा त्याच्या ‘ साहित्यिकते’चा विचार साहित्य-समीक्षेत व्हावयास पाहिजे. ‘ साहित्यिकता ’ किंवा काव्याच्या संदर्भात ‘ काव्यात्मता ’ शोधणे म्हणजे ज्या घटकांवर तिचे अस्तित्व अवलंबून असते ते घटक मांडणे. हे काम मनो-विज्ञानाचे नाही. कारण मनोविज्ञान साहित्यापेक्षा साहित्यिकाचा, त्याच्या अंतःप्रेरणेचा अभ्यास करण्यात गुरफटते. साहित्याचा सामाजिक दृष्टिकोणातून विचार शक्य आहे. पण तोही निखळ साहित्य-विचार नव्हे. कारण सामाजिक परिस्थिती साहित्याच्या घटक-द्रव्यांवर काहीही भाष्य करू शकत नाही.

साहित्याचे घटक हे ठरावीकच असतात असे नाही. अमुक शब्द, अमुक रचना, अमुक ध्वनी हे साहित्याला पोषक तर इतर गोष्टी हानिकारक अशी भूमिका घेता येणार नाही. संस्कृतातील रीति-विचाराचा असा चुकीचा अन्वयार्थ नंतरच्या काळात संस्कृत साहित्य-समीक्षकांनी आणि मराठी साहित्य-समीक्षकांनीही काढला. कोणत्याही घटकद्रव्यातून काव्य संभवते असे याकोबसन आग्रहाने सांगतो. म्हणूनच वर्तमानपत्रातील वृत्तनिवेदन, आत्मचरित्र हेही साहित्य होऊ शकते.

गुस्ताव स्पेत या रूपवाद्याच्या मते मनोवैज्ञानिकांनी साहित्यशास्त्राची फार हानी केली. साहित्यातील आंत-रिक रूपाला इंद्रियसंवेदनागम्य रूप मानणे ही घोडचूक आहे. दृग्गोचर प्रतिमा ही काव्यप्रतिमेच्या आड येते. झिरमुन्स्कीच्या मते भावना किंवा प्रतिमा हे काव्याचे मूलद्रव्य नाही; शब्द हेच काव्याचे मूलद्रव्य. म्हणूनच काव्य म्हणजे शाब्दकला. प्रतिमा न वापरता केवळ रचनेतील विरोध पकडूनही काव्य साधता येते.

तुजसाठी मरण ते जनन
तुजवीण जनन ते मरण

यातले काव्यत्व त्यातल्या विचारामुळे नाही, त्यातल्या भावनिक आवाहनामुळेही नाही. जनन-मरण यांचा आणि– साठी-वीण या उत्तरयोगींच्या विरोधी रचने-तूनच काव्यत्व संभवते.

श्क्लोव्स्कीच्या अनोखीकरणाच्या सिद्धान्ताने प्रतिमेच्या काव्यातील वापरावरून काव्याच्या प्रयो-जनाकडे लक्ष वळवले. सवयीने मख्खड बनलेल्या आपल्या जाणिवेला काव्य नव्याने आवाहन करते. काव्यातील सर्जनशील मोडतोडीने आपली दृष्टी स्वच्छ, साफ होते. त्यातून भोवतालच्या जगाची जाणीव अधिक दळदार होते. सवयीने आपण कित्येक गोष्टी गृहीत धरतो, कित्येक गोष्टींकडे काणाडोळा करतो. या सरावाच्या बघण्याला काव्यात धक्का बसतो.

पागोळ्या पडती झराझर किती या पांढऱ्या गोजिऱ्या
गेहाच्या निटिलावरी झळकती मुंडावळ्या साजिऱ्या

यातील मोत्याच्या मुंडावळ्या आणि पडणाऱ्या पांढऱ्या पागोळ्या यांची समांतर रचना परिचिततेला धक्का देते. हे अनोखे समांतरत्व काव्यविशेष होते. अर्थात रूपकानेच केवळ काव्यनिर्मिती होते असे नाही–

धरिला पंढरीचा चोर
प्रेमे बांधुनिया दोर

यातील निवेदन अनलंकृत, साधे आहे. पण प्रेमाने का होईना, परमेश्वराला चोर म्हणण्यात अपरिचितता आहे.

रूपवादी सुरुवातीपासूनच व्यावहारिक भाषा आणि काव्यातील भाषा यांत कार्याच्या संदर्भात फरक मानतात. व्यावहारिक भाषा ही सौंदर्यनिर्मितीच्या बाबत उदासीन असते; काव्याच्या भाषेला सौंदर्यानुभव हे एकमेव साध्य असते. शास्त्रीय चर्चेत शब्द ही संकल्पनांची केवळ लेबले असतात. काव्याच्या भाषेत शब्दांच्या ध्वनीचा पुरेपूर वापर होतो; काव्य हा शब्दांच्या प्रेमात पडणारा भाषा-व्यवहार आहे. काव्यात एरवीचे संप्रेषणाचे कार्य संपूर्णतः नाकारले जाते. 'शब्दोऽर्थानुधावन्ति' हे रूपवाद्यांना मान्य होणार नाही. कारण त्यांच्या दृष्टीने काव्यात शब्द हा केवळ अर्थाच्या छायेसारखा पाठोपाठ येत नाही; काव्यात शब्दच–शब्दरूपच–प्रमुख असतो. 'शब्द छाया नाही; शब्द हे अस्तित्व आहे' असे श्क्लोव्स्की म्हणतो.

शब्द आणि अर्थ हे विभाजन रूपवाद्यांना मंजूर नाही. श्क्लोव्स्कीच्या मते केवळ अर्थाचा विचार करून काव्यातील शब्दरूपाकडे पाठ फिरवणे हे चित्रातील रंग खरवडून चित्र पाहण्याच्या मूर्खपणासारखे आहे. शब्द हे काव्याचे मूलद्रव्य. या शब्दांच्या सुंदर रचना म्हणजे साहित्य; वास्तवाचे दर्शन वगैरे सर्व बाता.

– ३ –

साहित्यकृतीचा स्वायत्त-कृती म्हणून विचार करण्याच्या आग्रहामुळे, साहित्याच्या शब्दरूपावर संपूर्ण लक्ष केंद्रित करण्याच्या उत्साहाने अनेकदा रूपवाद्यांना भावप्रवणता नाही, त्यांच्या दृष्टीने साहित्य म्हणजे कारागिरी असा आक्षेप त्या काळातच करण्यात आला.

रूपवाद्यांच्या मते साहित्यातील विचार आणि भावना या साहित्यकृतीच्या अगभूत गोष्टी नसतात. त्या बाहेरून लादल्या जातात. त्यामुळे अगदी भावकाव्यातही सत्य आणि कल्पित यांचे मिश्रण होते. 'काव्य म्हणजे काय ?' या आपल्या निबंधात याकोबसन असे म्हणतो, की कवीच्या कोणत्याच साहित्येतर निवेदनावर आपण विश्वास ठेवू नये. आपण फक्त सत्य परिस्थितीच सांगू अशी लेखकाने प्रतिज्ञा केली असली तरी त्यावर विश्वास ठेवू नये. मग हे सांगणे 'येस्, आय् ॲम गिल्टी' यासारखे असो की 'मला उद्ध्वस्त व्हायचंय' यासारखे. उलट, लेखक जेव्हा आपली कृती ही संपूर्णतः कल्पित स्वरूपाची आहे असे म्हणतो त्यावरही विश्वास टाकू नये. मग ते 'घाशीराम कोतवाल' हे ऐतिहासिक नाटक नव्हे असे नाटककार प्रतिज्ञेवर सांगो की 'या कादंबरीतील सर्व पात्रे काल्पनिक आहेत. त्यांचे कोणा हयात व्यक्तीशी सादृश्य असल्यास तो योगायोग समजावा' असे तो शहाजोगपणे प्रस्तावनेत म्हणो. त्याच्या शब्दांवर फारसा विश्वास न ठेवणेच बरे. काव्यातील काल्पनिकता आणि मनोवास्तव हे परस्परांत गुंतलेले असतात. लेखकाच्या समोर आदर्श असतातच म्हणूनच आत्मचरित्रातदेखील अनेकदा काय घडते यापेक्षा काय घडायला हवे होते तेच सांगितले जाते. आत्मचरित्रातील लेखकाची ही प्रतिमाच खूपदा वास्तवात खरी मानली जाते. पण प्रत्यक्षात साहित्यातला 'मी' हा साहित्यिक नसतोच. रूपवाद्यांच्या या मताप्रमाणे टी. एस. इलियट याचेही मत आहे इलियटच्या मते काव्य म्हणजे भावनांना मोकळे सोडणे नव्हे तर त्यांपासून पळ काढणे. काव्य हे कवीच्या व्यक्तित्वाचा आविष्कार नसून त्यापासूनचे पलायन आहे. म्हणूनच कवीच्या काव्यावरून त्याच्या व्यक्तित्वाचा अंदाज बांधणे वेडगळपणा आहे.

साहित्यात जसा वास्तवातला साहित्यिक दिसत नाही, तसेच त्यात वास्तव समाजाचे चित्रही दिसत नाही. साहित्याला सामाजिक किंवा मानववंशशास्त्रीय पुरावा मानणे गैर आहे. श्क्लोव्स्कीच्या मते लोककथांतून लोकजीवनाचे दर्शन घडणे शक्य नाही. साहित्यातील घटना, हेतू हे वास्तवापासून दूर अकल्पित असल्याशिवाय साहित्य हे वाचकाचे लक्ष खेचू शकणार नाही. द्रौपदीला पाच पती होते, म्हणून त्या काळी बहुपतित्वाची चाल होती असा निष्कर्ष काढणे म्हणूनच समर्थनीय नाही. 'रामायणकालीन समाजजीवन', 'महाभारतकालीन समाजजीवन' वगैरे ग्रंथ सत्यशोधक नसतात; फार तर साहित्यासारखे ते मनोरंजक असतात. मौखिक साहित्याचा उद्देश सांप्रतचे रीतीरिवाज सांगणे हा नसून जुन्या, नष्ट झालेल्या रीतीरिवाजांची आठवण ठेवणे हाच असतो. एखादी साहित्यकृती एखाद्या विशिष्ट वर्गाचो दुःखे वेशीवर टांगते असे म्हणणे अनभिज्ञतेचे आहे. याला कारणे दोन. एक, दुःख टांगण्याचा खटाटोप दुःखातून बाहेर पडून उसंत मिळाल्यावरच करता येतो. दोन, ते दुःख सांप्रतचे नसून इतिहासजमा झालेले असते. कोणतीही रूढी, कोणताही रीतिरिवाज, कोणताही अन्याय वगैरे हे साहित्याचा विषय केव्हा होतात ? श्क्लोव्स्कीच्या मते ते विस्मृतीच्या पडद्याआड गेल्यानंतरच. साहित्यातील घटना, पात्रे ही साहित्यकृतीचे

अनुक्रमणिका

घटक असतात. त्यांचा अन्वयार्थ त्या संदर्भातच लावला
पाहिजे. त्यांपासून सामाजिक, मनोवैज्ञानिक निष्कर्ष
काढणे धोक्याचे आहे. खाडिलकरांच्या ‘कीचकवधा’तील
कीचक हा जुलमी ब्रिटिश राज्यसत्तेचे प्रतीक मानणे
सुखावह असले तरी खरे नाही. निदान असा विचार
करण्यापूर्वी कीचक या घटकाच्या नाटकातील स्थानाची
पूर्ण कल्पना येणे आवश्यक आहे.

साहित्याला सामाजिक जीवनाचा इतिहास मानणे
हा रूपवाद्यांच्या मते साहित्याला साहित्यत्व नाकार-
ण्याचाच प्रकार होता. साहित्याचे वास्तवाशी कोणत्याही
प्रकारचे प्रत्यक्ष नाते नाकारण्यात सुरुवातीच्या रूप-
वादात थोडासा अतिरेकीपणा होता. नंतरच्या रूप-
वाद्यांनी त्याला थोडी मुरडही घातली. पण साहित्याचा
प्रथम (केवळ नसला तरी) साहित्य म्हणूनच विचार
झाला पाहिजे हा त्यांचा आग्रह कायम होता आणि तो
रास्तही होता.

– ४ –

‘ उचल्या ’ या लक्ष्मण गायकवाड यांच्या आत्म-
चरित्राचा रूपवादाच्या दृष्टिकोणातून विचार केल्यास
काय दिसते ?

सुरुवातीच्या ‘ मनोगता ’मध्ये पाथरूट समाजाची
दु:खे टांगणे, तथाकथित प्रतिष्ठित अशा मध्यमवर्गाला या
भयानक जिणे जगणाऱ्या समाजाची जाणीव करून देणे,
स्वतःच्या समाजास अंतर्मुख करून विचार करावयास
लावणे आणि सांप्रतची सामाजिक स्थिती बदलणे असे
विविध हेतू या आत्मकथेमध्ये असल्याचे सांगितले आहे.

‘ मनोगता ’तील दुसरा महत्त्वाचा मुद्दा म्हणजे
लेखकाला याचे साहित्यिक मूल्यमापन होण्यापेक्षा
समाजशास्त्रीय मूल्यमापन व्हावे असे वाटते. या लेख-
नाची गरज कलानिर्मितीची गरज नसून चळवळीसाठी
त्याची गरज आहे असे लेखक म्हणतो.

तिसरी महत्त्वाची गोष्ट म्हणजे ही आत्मकथा
लेखकाने अनेकांच्या मदतीने पूर्ण केली. लिहिण्याचे
आणि संस्करणाचे काम एका व्यक्तीचे नाही.

रूपवाद्यांनी सांगितल्याप्रमाणे लेखक स्वतःच्या
साहित्यकृतीविषयी काय म्हणतो यावर फारसा विश्वास
ठेवू नये. ‘मनोगता’तील तिसरा मुद्दा या दृष्टीने
विचारात घेतला तर काय होईल ? हे लेखन एका
व्यक्तीचे आहे का ? असल्यास त्याची भाषिक रचना
कशी दिसते ?

सुरुवातीच्या भागावर बोलीभाषेच्या वापराची गडद छाया असे. बोलीभाषेचे अस्तित्व खिस्तंग मत्ताया, तिरगेंग ऊरेसंगं, पाक, रामरत्याला, पाळ, तग्गू, हाट, पानंद, तिनशीनार, उकटाच, घुरदूला होणे, कुकलनी फेटल्यास, तवंगे, सलगरा, येडंकुलं अशा शब्दप्रयोगांतून दिसते.

तसा राग यायचा, बरं मी गप्प बसायचा. (बरं=पण)

शिवरात चोऱ्या करायला **गेल्यास** शेतकऱ्यानं कणसं खुडून आणताना बघितलं (=गेल्यावर, गेलो होतो तेव्हा)

पळत्या वेळेस... (=पळायच्या)

आमी नवे कपडे इकत घेतल्याले **बघीतलो** नाही. (=बघीतले) पायाच्या मापाचे खापट **कापलो** (=कापले). मी कबूल **केलो** (=केलं)

कुणीच तयार **व्हईना झालं** (=होईना)

पोलिसाच्या डोळ्याला **ती** तांब्या दिसला (=तो)

आमचे समदे लोक पटापट रेल्वेत **बली** (=बसमले)

दारू **पिऊनी** (पिऊ नये)

वेगळं रहायचं म्हनू **लाले** (=लागले)

मला त्या वेळेस रेडिओमध्ये **बोलायची** लई नाद होता. (=बोलायचा)

कित्येक कामगार **पळायला जाऊन** चिखलात पडले. (=पळताना)

यांसारखी उदाहरणे वाक्यस्तरावरील या बोलीचा वेगळेपणा दाखवतात. पण बोलीभाषेच्या या वापरात सातत्य नाही. कधी ‘ बरं ’चा वापर ‘ पण ’ या शब्दा-ऐवजी येतो, पण कधी ‘ पण ’ हा शब्दही येतो : ‘ पण तसं झालं नाही ’ सकर्मक आणि अकर्मक क्रियापदांचा भूतकाळातील वापर हा कर्त्याशी सुसंवाद राखणारा. या बोलीचा तो एक विशेष. पण कधी कधी प्रमाण मराठीप्रमाणे कर्माशी सुसंवादही दिसतो : भाषण केले; अपमान केला. याचे कारण हे लेखन इतरांनी संस्कारित केले आहे. इतके की कधीकधी आधीच्या भाषेचा वापर आणि नंतरच्या प्रमाण मराठीचा वापर उघडपणे दिसतो. बोलीभाषेतले निवेदन स्वच्छ, सरळ आहे. मग ते पहिल्या प्रेमाबाबतचे का असेना :

‘ ज्या दोस्तांसंगट मी दुसऱ्यांना मारायला जायचा त्या दोस्तांनी एकदा तुला शोभानं बोलावलं चल, म्हनून मला एका खोलीवर घेऊन गेले आन् लाथा बुक्क्या घालून मार दिला आन् म्हनले खबरदार जर तू शोभा-संगं बोललास तर. परत तिच्या संगं दिसलास तर

जिता मारू. तवा मातर मला प्रेम काय असतं ते कळलं. आन् दोस्तीचा अनुभव आला... म्हनून शोभाला मी कायमचं दूर केलं पण तिची आठवन कायमची मनात ऱ्हायली.'

पण या लिखाणावर संस्कारित भाषेचा हात फिरताच निवेदनाची शैलीच बदलते :

एखादा पक्षी पाळताना तो उडून जाऊ नये म्हणून त्याचे पंख उपसून टाकतात. त्यामुळं तो पक्षी जन्मभर त्याच घरी राहतो. जरी त्याने उडून जाण्याची इच्छा व्यक्त केली तरी तो उडून जाऊ शकत नाही. अगदी त्याचप्रमाणे या जमातीच्या लोकांना जन्मल्याबरोबर पोलीस कोठडी दाखवली की त्यांचा कायमचा संबंध त्याच कोठडीशी येतो. कुणी त्याला बाहेर काढायचा किंवा त्याने स्वतः बाहेर निघण्याचा जरी प्रयत्न केला तरी तो या नरकातून बाहेर पडू शकत नाही. कारण त्याचे पंख कापलेले असतात. त्याच्या डोक्यावर गुन्हेगाराचा शिक्का मारलेला असतो."

यातील पक्ष्याची उपमा, नरक, शिक्का मारणे-सारखे शब्दप्रयोग, इच्छा व्यक्त करणेसारखे औपचारिक मराठी, प्रदीर्घ वाक्यरचना हे आधीच्या बोलीभाषेत कुठेही न आढळणारे विशेष आहेत. हे लेखन केवळ मुळावर केलेले संस्करण नसून संपूर्ण नवीनच लेखन आहे अशी शंका येण्याइतके वेगळे आहे. निवेदनाच्या सुरुवातीचा भाग घटनांच्या निवेदनाचा आहे तर अखेरचा भाग राजकीय शेरेबाजीचा आहे. या दोन विरोधांचे कारणही कदाचित संस्करणकारांचा हस्तक्षेप हेच असावे. अगदी सुरवातीच्या निवेदनात लेखकाचे बाळपण आहे. शाळेत जात असताना तो पोलिसांच्या तावडीत सापडतो. लातुरातल्या पाकिट-मारीचा छडा लावायला ते आलेले असतात. आपण शाळेत जात असल्याने पोलिस आपल्या वाटेला जाणार नाहीत ही या मुलाची आशा फोल ठरते. पोलिस त्याला मारतात, त्याच्या आईला मारतात. शेवटी सावकाराचे कर्ज काढून आई पोलिसांना पैसे देते. या प्रसंगातील, सरळपणा, त्याची बोलीतील निवेदनपद्धती वेधक आहे. या प्रसंगाच्या शेवटी निवेदक म्हणतो :

'पोलीस आसं आनेक येळंस येयाचे आन् आमच्या लोकांना मारून-मारून, घरच्या झडत्या घिवून "जेलमधी घिवून जातो" म्हनून आसंच पैसे घिवून जायचे. मग आमची गावात इज्जत राहायची न्हाई. या चोराला पोलिसांनी मारलं, म्हनून चौकडं व्हायाचं. कोनी काम करावं म्हनलं, तर कोणी काम देयाचे न्हाई. वरं पोलीस आले की, काय न करता वी चोरीचा आरोप लावून मारावयाचे. नवकरी वी कोनी लावतात. मग चोरी करायची परिस्थिती पोलीसच करायचे.'

यात संस्करण नाही असे नाही. कोनी–कोणी ही दोनही रूपे एकाच वाक्यात येणे, 'मारावयाचे' सारखा शिष्ट प्रयोग हे संस्करणाचे परिणाम. पण हे संस्करण मर्यादित आहे. नवकरी, घिवून, देयाचे, इज्जत यां-सारखी रूपे ही बोलीचे रूप टिकवणारी आहेत. शिवाय निवेदनाचा सूर भाषेला अनुसरणारा आहे. पण या आत्मचरित्राच्या अखेरीस याच तऱ्हेचा प्रसंग आहे. ढोकीच्या पारध्याच्या पोरांना लेखक नोकरीसाठी लातूरला आणतो. लातूरचा इन्स्पेक्टर ते चोरी करतील या भीतीने त्यांना चोपून काढतो. त्या पोरांची विनंतीही तो ऐकत नाही :

'पण त्या निर्दयी फौजदाराने काहीही ऐकलं नाही. उगवलेलं रोपटं उपटून टाकावं तसं त्या लातूरच्या फौजदाराने त्यांचं जीवन सुधारण्याचा पायाच उपटून टाकून त्यांना गुन्हेगाराच्या खाईत लोटलं. आणि त्यांना गुन्हेगार बनविण्यात सिंहाचा वाटा उचलला. मी जेव्हा लातूरला आलो तेव्हा ही सर्व हकीगत मला कळाली.'

हे भाष्य आधीच्या निवेदकाचे नव्हे. हा अलं-कारिकपणा सरळ, सहज निवेदनात बटबटीतपणे दिसतो. पाया उपटणे, खाईत लोटणे, सिंहाचा वाटा हे प्रयोग प्रमाण भाषेतील परिचित रूपके आहेत. शेवटच्या वाक्यातील हकीगत आणि कळाली यातील सुसंवाद यानंतरच्या पुढच्याच बोलीतील वाक्यात नाही :

मी मॅनेजरला इचारलो.

संस्करणाने या आत्मचरित्राचा केवळ भाषेचाच तोल बिघडला आहे असे नव्हे. भाषेच्या या घुसखोरीत दृष्टिकोणांचीही घुसखोरी होऊन अनेकदा परस्पर-विरोधी विधाने येतात.

रूपवादी दृष्टिकोणातून यातला महत्त्वाचा भाग म्हणजे दोन निवेदनपद्धतींच्या–बोली भाषेतील आणि प्रमाण भाषेतील–संकराचे कारण काय हा नसून त्याचा परिणाम कसा होतो हा आहे. प्रमाण आणि बोलीभाषेच्या वापरात काही घटकसंबंध असते, काही लय साधता आली असती, किंवा त्यांचा वापर करून उपहास (irony) साधता आला असता, किंवा

तथाकथित प्रतिष्ठित समाज आणि शोषित असा हा पाथरूट समाज यांतील तुलना दाखवता आली असती, किंवा प्रमाण मराठीच्या वापराची जेथे संदर्भ-दृष्टचा शक्यता आहे तेथे या बोलीचा सहेतुक वापर करून 'अनोखीपणा' आणता आला असता तर या मिश्र शैलीला सौंदर्याचे एक परिमाण प्राप्त झाले असते. ते घडले नाही याचीच फक्त नोंद रूपवादात घेता येते.

— ५ —

'मनोगता'तील दुसरा महत्त्वाचा मुद्दा म्हणजे या आत्मचरित्राचे मूल्यमापन समाजशास्त्रीय दृष्टचा व्हावे, साहित्यिक दृष्टचा होऊ नये असा लेखकाचा आग्रह आहे. तसेच या लेखनामागची प्रेरणा कलानिर्मितीची नसून समाजोपयोगाची आहे.

रूपवादी दृष्टिकोणातून लेखकाच्या प्रेरणेला साहित्यकृतीच्या विचारात काहीएक स्थान नाही. रूपवाद्यांचे हे म्हणणे या आत्मचरित्राबाबत रास्तही वाटते. कारण या आत्मचरित्राचा व्यावहारिक संदर्भातील विचार याला पुष्टी देतो. लेखकाची काहीही भूमिका असली तरी 'उचल्या' हे आत्मचरित्र साहित्यकृती म्हणूनच गाजले. साहित्य अकादमीचे पारितोषिक स्वीकारून लेखकानेही त्याला फारसा विरोध केलेला दिसत नाही. चरित्र, आत्मचरित्र यांचा मानववंशवर्णन (ethnography) दृष्टचा विचार होऊ शकतो. उचल्यांच्या रीतिरिवाजांचे—त्यांची विवाहपद्धत, न्यायपंचायत, प्रेतसंस्कार, दुखवटा—वर्णन त्यात सहभाग घेणाऱ्याकडून होत असल्याने मानववंशवर्णनात त्याचे महत्त्व आहे. पण समाजशास्त्रदृष्टचा याचा अभ्यास करण्यात आकडेवारीचा अभाव, परिसराची व्याप्ती, विविध व्यवहारांची माहिती इत्यादी महत्त्वाच्या गोष्टी यात नाहीत. सामाजिक भाषाविज्ञानाच्या दृष्टीने यात पाथरूटांची बोली, त्यांची सांकेतिक भाषा इत्यादी गोष्टी उपयोगाच्या आहेत. पण सामाजिक शास्त्रांना चरित्र, आत्मचरित्र यांचा वापर मर्यादित प्रमाणात आणि तारतम्यानेच करावा लागतो. अगदी प्राथमिक स्वरूपाच्या विचारातही यात काही अडचणी जाणवतात. उदाहरणार्थ, लेखकाचे वडील एका सधन शेतकऱ्याच्या शेतावर कायमचे कामाला होते. जेवून-खाऊन काम करायचे एवढीच व्यवस्था. अनेक ठिकाणी वडलांना मालक पोटभर जेवायलाही देत नसत, काही जादा मदत करत नसत, हे एक प्रकारचे गुलामगिरीचे जीवन होते असे लेखक म्हणतो. यात खूप तथ्यही असेल. पण लातूरला मुलाकडे ते राहायला आल्यानंतरही गरिबीने त्यांची उपासमारच होते. हे सांगताना 'तसं बाबा मालकाच्यात खाल्लापेल्याला होता', असे लेखक पटकन सांगून जातो. ललित लेखनातले असले विरोध शास्त्र-चिकित्सेत अडचणीचे ठरतात. गिरणीतील दुसऱ्या संपाच्या संदर्भातही पुढाऱ्यांच्या आपापसातील बेबनावाची आर्थिक स्तरावरची कारणे, संप अयशस्वी होण्यामागची संपूर्ण व्यावसायिक पार्श्वभूमी, कामगार संघटनांचे कार्य आणि त्यांतील स्पर्धा, समूहाचे वर्तन इत्यादी महत्त्वाच्या गोष्टींची फारशी माहिती मिळत नाही. एवढेच काय या गिरणीच्या आर्थिक स्थितीची परिपूर्ण माहिती, लातूरमधील कामगारांची उपलब्धता, कच्च्या मालाची केंद्रे या गोष्टींचाही उल्लेख यात नाही.

हे उल्लेख नसल्याने साहित्यकृती म्हणून लेखनाला बाध येत नाही. पण मग आत्मचरित्र ललित साहित्यच असते हे मान्य करावे लागते. साहित्याचा सामाजिक शास्त्रांसाठी वापर करणे वेगळे आणि साहित्याला सामाजिक शास्त्राचा दर्जा देणे वेगळे. रूपवाद्यांच्या मते साहित्याचा सामाजिक शास्त्रांसाठी वापर करणे हे साहित्येतर, विशेषतः साहित्य-समीक्षेतर क्षेत्रातील काम आहे.

आपल्या साहित्यकृतीचे केवळ साहित्यिक मूल्यमापन न होता त्यातील समाज-चित्रणाची, समाजावरील टीकाटिप्पणीची दखल घेतली जावी असाही लेखकाच्या मताचा अर्थ असेल. रूपवादी समीक्षेत हे बसणार नाही. कारण रूपवाद्यांच्या मते 'उचल्या' मध्ये दिसणारे पाथरूटांचे जीवन हे वास्तवातील या समाजाचे जीवन मानणे गैर आहे.

साहित्यकृती म्हणून या आत्मचरित्राची रचना पारंपरिक आहे. जन्मापासून ते लेखनकालापर्यंतच्या एका जीवनाचा तो कालक्रमानुसारी वृत्तान्त आहे. दारिद्र्य आणि अन्याय यांविरुद्ध झगडणारे मुख्य पात्र, प्रामाणिकपणे चोरीचा व्यवसाय करून शाही थाटात राहणारी, स्वतःची मूल्ये सांभाळणारी चिंगू, चोरीत अतिशय तरबेज असणारी ऐलावा, गृहकलह लावणारी भाभी, पोरांना मार्गी लावणारा, समाजा-

पासून वेगळा असूनही समाजाचं देणं मानणारा, पोरांवर खरंखूरं प्रेम करणारा बाबा यांसारखी पात्रं ही आत्मचरित्रातच नव्हे तर कादंबऱ्यांतही भेटणारी. यात अनोखीकरण आहे ते घटनांचे. चोरी करण्याचे विविध प्रकार, प्रतिष्ठित घरांत अपरिचयामुळे जेवताना झालेली लेखकाची त्रेधा, विद्यार्थी म्हणून अपेक्षित असणाऱ्या गोष्टींना बसणारे धक्के, चोर आणि पोलिस यांच्या अपेक्षित असणाऱ्या शत्रुत्वाऐवजी त्यांचे धक्का देणारे परस्परावलंबित्व, जातपंचायतीच्या काही चक्रावून सोडणाऱ्या पद्धती यांतून अनोखीकरण होते. यातूनच या आत्मचरित्राला थोडीफार साहित्यिकता येते. पण निवेदनतंत्र, कथनाची रचना, पात्रे आणि भाषेचा-शब्दांचा वापर यांबाबत फारसे काही वैशिष्ट्य आढळत नाही. यातील रूपवादी ज्याला प्रयुक्त्या म्हणतात त्या फार अल्प आहेत.

कदाचित केवळ साहित्यनिकषांवर ही कृती टिकणार नाही म्हणूनही मनोगतात यातील समाजजीवनाचा विचार व्हावा किंवा यातून सामाजिक चळवळ पुष्ट व्हावी असे लेखकाने म्हटले आहे. रूपवाद्यांचे विरोधक मार्क्सवादी हे साहित्याला वर्गलढ्यातील एक साधन एवढीच किंमत देतात. प्रचारकी असले तरी बेहत्तर, जे साहित्य मार्क्सवादी तत्त्वज्ञानाचा आग्रह धरणारे साहित्य तेच खरे साहित्य असे मार्क्सवादी मानतात. या आत्मचरित्राचा शेवटचा भाग असा प्रचारकी थाटाचा आहे. खरे म्हणजे सुरुवातीपासूनच प्रस्थापित सामाजिक रचनेवर टीका करण्याचे सूत्र या आत्मचरित्रात आहे :

पाथरूटाचा लक्ष्या आला म्हून चिडवायची.

मला वाटायचं, भारत माझा देश आहे तर आम्हाला वेगळी वागणूक का देत्यात ?

आम्हाला काम धंदा कोनी देत न्हाई, म्हनून चोरी करावं लागतं, तर आमच्या सबंध जातीलाच चोर समजता, असं का ?

मला शाळंचे पोरंबी लई चिडवायचे. कारण नसलं तरीबी कोणीबी उगंच मारून जायाचे.

त्या पत्रात मी इंदिरा गांधीला लिहिलो की, गरीबाला फायदा मिळावं, त्यांना कपडे मिळावे म्हनून महात्मा गांधीनी कपडे घातले न्हाईत. महात्मा गांधीचे स्वप्न केव्हा पुरे होणार ?

बरं गावातले लोक काहीच मदत करत नव्हते.... उकंड्यावरच्या खत कमी पैशात चार-दोन पायल्यात घ्यायचे अन् गरिबांच्या मुंड्या मोडायचे.

बाबा एवढं इमानदारीनं नोकरी करायचा त्याच्या बदल्यात जेवण आन् महिन्याला दहा पंधरा रु. मिळायचे.

काय लोकांची जिंदगी हाय, आपन कुठं हाव असं सारखं मनात खाली-वर होत होतं अन् वाटायचं आपन जन्मात तर असं होऊ का ?

या गावात जलमलो म्हनून माझा गाव म्हनायचं, पर याच गावानं मला उपाशी पोटी ठिवलं व्हतं आन् लाचारीनं जगाया लावलं हुतं.... या गावानं मला गुलामाचं जिनं जगाया लावलं हुतं.

असे अनेक छळ सूतगिरनीत चालायचे. वाटायचं आपण एक संघटना करावी.

मोठमोठे अधिकारी पण नगरपालिकेत छपले करायचे. मला वाटायचे आपले लोक पोटासाठी चोरी करतात. त्यांना चोर म्हणून शिक्षा होते. हे लोक दिवसा ढवळ्या चोऱ्या करतात. यांना कोण पण काय म्हणत नाहीत.

या गावात आमच्या लोकावर मराठा लोक लई अत्याचार करायचे. आमच्या लोकांना व्याजी पैसे देयाचे. शंभर रुपयाला आठ दिवसाला १० रुपये व्याज घ्यायचे.

आमच्या लोकांना सोडवणाऱ्या वकिलांनी मोठमोठ्या माड्या बांधल्या आहेत.

सध्याला कवठा या गावी दुसऱ्या समाजाचे जे लोक आहेत ते एकेकाळी खायाला मोताद होते. आज आमच्या लोकामुळे त्यांच्याकडे प्रचंड पैसा आला...या गावात आज आमच्या लोकावर श्रीमंत झालेले शेतकरी आहेत.

म्हणून कधी कधी मला वाटतं की स्वातंत्र्याच्या ३९ वर्षांनंतर सुद्धा आपल्या लोकांना पोटाचे लेकरू विकून उपजीविका भागवावे लागते. स्वाभिमानाने जीवन जगणे अशक्य होते तर या स्वातंत्र्याचा उपयोग काय ?

परिस्थितीनुसार चोर चोऱ्या करतो व चोऱ्या केलेल्या मालावर पोलीस माड्या बांधतात.

प्रस्थापित समाजरचनेविरुद्ध चीड आणि स्वत:चे आयुष्य हे या जुलमी व्यवस्थेचे फलित हे सूत्र या आत्मचरित्रात आहे. अनेकदा हे सूत्र प्रसंगानंतर येते. तेव्हा ते

अनुक्रमणिका

आत्मचरित्राच्या रूपाचा भाग बनते. पण जेव्हा ते केवळ गृहीत म्हणून येते तेव्हा ते प्रचारकी थाटाचे म्हणून कमअस्सल प्रतीचे लेखन वाटते.

रूपवाद्यांनी वार्तावृत्त, आत्मचरित्र यांनाही साहित्य मानले ते सवलत म्हणून नव्हे. म्हणजे वार्तावृत्त आणि आत्मचरित्र यांचा नजीकच्या जीवनाशी घट्ट संदर्भ असला तरी ते साहित्यप्रकारच आहेत असा रूपवाद्यांचा आग्रह होता. म्हणजेच या संदर्भाला स्वीकारूनही आत्मचरित्रामध्ये साहित्याचे विशेष असतात ही रूपवाद्यांची खात्री होती. म्हणून आत्मचरित्राचा गौरव त्याच्या नजीकच्या सामाजिक जीवनाशी असलेल्या संबंधामुळे न करता साहित्यगुणांवरच व्हायला हवा. ‘ उचल्या ’चे स्वागत करताना रूपवाद्यांचा हा आग्रह एका अर्थाने धोक्याची सूचनाच देतो.

संदर्भ

Chomsky, Noam. 1988. *Language and Problems of Knowledge.* MIT Press, Massachusetts.

Erlich Victor. 1969. *Russian Formalism: History and Doctrine.* Moutan

Jakobsan, Romas. 1933. *What Is Poetry ?* Prague.
1949. *Russian Epic Studies*

S'klovskij, Victor. 1926. *The Third Factory.* Moscow.
1928. *Materials and style M Lev Tolstojis War and Peace,* Moscow.

Trotsky, Lev. 1925. *Literature and Revolulion.* International Publishers, New York.

○ ○ ○

साभार पोच

* **महात्मा फुलेंची बदनामी : एक सत्यशोधन**– हरि रामचंद्र नरके; सुगावा प्रकाशन, ८६१/१, सदाशिव पेठ, पुणे–४११०३०; १९८९; पृष्ठे १२८; किंमत २५ रुपये.
* **नाट्य-विचार**– डॉ. अनंत देशमुख; नीहारा प्रकाशन, ५३४ बुधवार पेठ, पुणे–२; १९८८; पृष्ठे १८४; किंमत ४८ रुपये.
* **पुन्हा यावे ज्ञानेश्वरा**– (कवितासंग्रह)– रा. सो. सराफ; श्रीविद्या प्रकाशन, २५० शनिवार, पुणे–३०; १९८९; पृष्ठे ७२; किंमत रु. २७.५०
* **भावसुगंध**– (स्फुट कवितासंग्रह)– कवी मकरंद; संदेश शहा, प्रिंट ओम ऑफसेट, २६९ ब/२ दौलतनगर, सातारा–४१५००१; प्रथमावृत्ती; १९८९; पृष्ठे २१६; किंमत २५ रुपये.
* **माझ्या संगीत जीवनाची वाटचाल**– मालती पांडे (बर्वे); श्रीविद्या प्रकाशन, २५० शनिवार, पुणे–३०; प्रथमावृत्ती; १९८९; पृष्ठे ९२; किंमत ५० रुपये.
* **कॉलम**– विलास शेळके; श्रीविद्या प्रकाशन, २५० शनिवार, पुणे–३०; १९८९; पृष्ठे ५१; किंमत ८ रु.

न. भा. दि. ४

अनुक्रमणिका

समाजपरिवर्तनाचे यक्षप्रश्न

आशा मुंडले

कोणताही समाज 'स्थिर' कधीच नसतो. माणसं रोज जन्माला येतात आणि रोज काही जण मरतात. त्यामुळे सदस्यत्व 'स्थिर' नसतं, हे तर उघडच आहे; पण भाषा, खाणंपिणं, कपडेलत्ते, आर्थिक उलाढाली, राजकीय सत्ता या सर्व महत्त्वाच्या बाबींतही प्रत्येक व्यक्ती जगताना काही बदल अटळ असतो. होताना हा बदल जवळजवळ नकळत होतो– पण काही वर्षांनी मागे वळून पाहिलं की समाजशास्त्रज्ञांना ते बदल जाणवतात. त्यांची मांडणी करता येते. दिशा समजते.

किती मोठ्या समूहाला 'एक समाज' समजायचं याच्याही कल्पना बदलतात. आता आपण 'भारत' हे एक राष्ट्र आणि सर्व भारतीय मिळून झालेला "भारतीय समाज" असं समजतो. पण हे फार नवीन म्हणजे १९४७ पासूनचं आहे. आणि त्या कल्पनेला धक्का देणाऱ्या घटना आजही घडत आहेतच.

पण आपोआप होणारे बदल आणि जाणीवपूर्वक काही मूल्यात्मक बैठकीमुळे केलेली परिवर्तनाची चळवळ यांत निश्चितच फार मोठा फरक आहे. थोडक्यात सांगायचं असलं तर असं म्हणता येईल की, परिवर्तन चळवळीमागे विशिष्ट तत्त्वज्ञान असतं. प्रेरणा देणाऱ्या समकालीन किंवा थोड्या आधी होऊन गेलेल्या व्यक्ती असतात. त्यांच्या जीवनातून आणि/किंवा लेखनातून स्फूर्ती घेणाऱ्या इतर व्यक्ती असतात. आणि संघटितपणे प्रयत्न करणारे समूह, संस्था, संघटना असतात.

परंतु समाजाचे सर्वच सदस्य परिवर्तनवादी नसतात. बरेच जण सहज जमेल तसं जगतात. परिवर्तनवादी गट हे प्रथम अल्पसंख्य असतात. जर त्यांचा प्रभाव वाढला आणि ते यशस्वी झाले तर मग तोच मुख्य प्रवाह होतो आणि त्याच्याशी संघर्ष करणारे नवे गटही लगेचच कार्यरत होतात.

परिवर्तनाची दिशा आणि वेग सर्व काळात व सर्व ठिकाणी सारखा नसतो. जागतिक घडामोडींचा परिणामही त्यामध्ये दिसतो. आणि समाजाची आधीची बैठक किती प्रमाणात 'स्थितिप्रिय' आहे याचाही परिणाम वेगावर होतो.

भारतामध्ये सध्या परिवर्तनवादी चळवळीच्या तीन प्रमुख दिशा आहेत. आणि त्या परस्परांत भरपूर अंतर्विरोध आहे. त्यामुळे पुढे भारतीय समाज कोणत्या दिशेने बदलेल याबद्दलची भाकितं वर्तवण्यामध्ये ज्या त्या माणसाला स्वत:ला काय हवंसं वाटतं याचं जेवढं प्रतिबिंब दिसतं त्या मानाने सामजिक शास्त्रीय दृष्टीचं प्रतिबिंब दिसत नाही. थोड्या तपशिलाने मी या मुख्य दिशा मांडणार आहे. माझी निवडही स्पष्ट करणार आहे.

आणि त्यानंतर मला वळायचं आहे ते काही अटळ अडचणींकडे. मुळात परिवर्तन या कल्पनेलाच अडसर पाडणाऱ्या अडचणींकडे. हा प्रश्न तात्त्विक आहे, पण त्याचा विचार आज ना उद्या करावाच लागणार.

सोईसाठी मी प्रामुख्याने महाराष्ट्राचा विचार करणार आहे. कारण तेथील घटनांची व घडामोडींची माहिती इतर प्रदेशांपेक्षा तुलनेने मला जास्त आहे. आणि अर्थातच मी एकसंध भारतीय समाजाचं स्वप्न डोळ्यांपुढे ठेवलेलं असलं तरी माझा रोजचा संवाद स्वत:शी आणि इतरांशी मराठीतून आणि महाराष्ट्राच्या संदर्भात जास्त होतो; इथे राहते म्हणून. प्रथम येथील मुख्य प्रवाह पाहूया.

समाजपरिवर्तनासाठी जाणीवपूर्वक प्रयत्न करणाऱ्या अनेक संस्था, संघटना आणि व्यक्ती आज महाराष्ट्रात आहेत. त्यांपैकी बहुतेकांची विचारांची दिशा तीन प्रमुख प्रवाहांत विभागलेली आहे. पहिला प्रवाह भूतकाळातल्या काही कल्पना निवडून, त्यांना आदर्श समजून त्याप्रमाणे आता आचरण करण्याची शिकवण देणारा. भूतकाळाबद्दल सखोल अभ्यास करण्याची यांची फारशी तयारी नाही. परंतु पूर्वी होऊन गेलेल्या प्रसिद्ध व्यक्तींचे लेखन प्रमाणभूत मानणे आणि वाचणे यांतूनच त्यांची भूतकाळाबद्दलची प्रतिमा तयार झालेली आहे.

अनुक्रमणिका

ही प्रतिमा वस्तुनिष्ठ नाही. पण पुरेशा माहितीअभावी ते त्यांना खटकत नाही. अर्थात भूतकाळ आवडत असला तरी आजच्या काळातली तांत्रिक प्रगती (म्हणजे आगगाडी, छापखाना, कॅमेरा इत्यादींसारखी) त्यांना वापरायला हवी आहे. म्हणून तशा वस्तूंबद्दलची त्यांची आवड जर भूतकालीन स्वीकृत मूल्यांशी टक्कर घेऊ लागली तर मग भूतकालीन मूल्यांचा त्याग केला जातो. याचं उदाहरण एकच देते. पण अनेक देता येतील. ' विवाह ' हा संस्कार आहे, करार नाही असं या प्रवाहाचे अनुयायी मानतात. परंतु त्यांचे प्रत्यक्ष विवाह-समारंभ हे ' लग्न ' नावाचे प्रदर्शन भरवल्यासारखे असतात. संस्कारांच्या पावित्र्यापेक्षा आर्थिक उलाढाल आणि तिचे व्हिडिओदर्शन यांना प्राधान्य मिळताना दिसते.

दुसरा प्रवाह पहिल्या प्रवाहाशी नकळत साम्य असलेला आहे. पण ते साम्य वरवर पाहिले तर दिसणार नाही. भारताच्या भूतकाळाऐवजी यातले लोक अमेरिकेच्या किंवा रशिया-चीनच्या भूतकाळाकडे पाहतात. शिवाय त्यातही फार खोलात जात नाहीत. गेल्या शंभर वर्षांत काय चालले आहे तेवढे त्यांना पुरते. शिवाय भूतकाळाप्रमाणेच वर्तमानकाळाशीही ते जमेल तेवढा संपर्क ठेवतात. त्यामुळे तेथे काही सुरू झाले की इथे पडसाद निर्माण केले जातात. कोणतीही चळवळ स्वतंत्रपणे हाती घेतली जात नाही. पहिला आणि दुसरा प्रवाह यांतले साम्य असे की विचार करण्याची जबाबदारी दुसऱ्यांवर टाकलेली. दुसऱ्या प्रवाहाचे अमेरिकाप्रेरित आणि रशियाप्रेरित सतत एकमेकांच्या विरोधातच काम करतात. परंतु मी त्यांना एकत्र जोडले ते परपुष्टतेच्या निकषावर. त्यांपैकी रशियाप्रेरित आणि चीनप्रेरित गटांची सध्या मोठीच नाजूक परिस्थिती आहे.

तांत्रिक ज्ञानावर या लोकांचा भर पहिल्या प्रवाहापेक्षा जास्त आहे. परंतु त्यातही अनुकरणवादामुळे नुकसानी दिसते. शेतीमध्ये वाटेल तशी रासायनिक खते वापरणे किंवा अति मोठ्या प्रमाणावर दुधाचे वगैरे संकलन करणे पण नंतरचे नियोजन नीट नसल्याने बराच शेतीमाल, दूध इत्यादी वाया जाणे असे प्रकार दिसतात. परदेशातून आर्थिक मदत मागण्यावरही या लोकांचा भर असतो.

तिसरा प्रवाह स्वतः विचार करणाऱ्यांचा. जागतिक घटनांचा आणि इतिहासाचा मागोवा हे लोकही घेतात. पण जमिनीवर स्वतःच्या स्थानिक पातळीवर प्रत्यक्ष काम उभे करताना कोणती मूल्ये राखली गेली पाहिजेत यासाठी त्यांनी निवडलेली दिशा अनुकरणात्मक नसून प्रयोगात्मक आहे. मेधा पाटकरांची चळवळ हे एक उदाहरण.

जोतिबा फुले हे यांपैकी प्रमुख म्हणता येतील. परंतु आताचे परिवर्तनवादी फुल्यांपेक्षा विचाराने पुढे गेले आहेत. राजकीय स्वातंत्र्य आणि भारत हे एक सार्वभौम राष्ट्र ही आज वस्तुस्थिती आहे. त्यामुळे लोकशाही, स्त्री-पुरुष समानता आणि समाजात इतिहास काळापासून चालत आलेली चौकट मुळातून बदलणे ही त्यांची तत्त्वे आहेत. फुल्यांजवळ स्त्री-पुरुष समानता आणि ऐतिहासिक चौकट बदलणे या कल्पना निश्चितपणे होत्या. परंतु स्वातंत्र्यापूर्वीच्या सर्वच सामाजिक विचारवंतांना इंग्रजांच्या अस्तित्वाचे व सार्वभौम सत्तेचे भान ठेवावेच लागे. त्यांचे कृतिकार्यक्रम त्यावरच आधारित असत. शिवाय इंग्रज नेमके किती आर्थिक शोषण करतात याची जाणीव ' रामचंद्र नारायण ' यांच्यासारख्या एखाद्यालाच होती. बाकी बरेच जण इंग्रजांचे राज्य "कायद्याचे" आहे असे पेशवाईच्या कटू अनुभवानंतर सहजपणे गृहीत धरत असत. हा तिसरा प्रवाह अल्पसंख्य आहे आणि त्यांची ठाम एकजूट नाही. त्यातही विधायक काम करणारे आणखी कमी. नाणावलेला सर्वमान्य तत्त्वचिंतक असाही कोणी नाही. परंतु माझ्या दृष्टीने महत्त्वाचा गट हाच. जागतिक परिस्थितीचा विचार केल्यावर तर मला अधिकच उमेदीने असे वाटते, की कठीण असली तरी उद्याची वाट हीच.

पण समजा, आपण सर्वांनी या दिशेने जायचं ठरवलं तरी काही प्रश्न उरणारच. ते आता क्रमाक्रमाने पाहू. पण त्याआधी एक सांगते. अनेक निराशावादी माणसं असं समजतात की जगातील तीन प्रमुख महासत्ता (आणि त्यातल्या त्यात अमेरिका) अगदी जाणीवपूर्वक तनमनधन एकवटून भारत हा प्रगत होऊच नये यासाठी झटतात. मत्सर या कारणामुळे व पैशाच्या जोरावर ती चाल यशस्वीच होणार. मला हे पटत नाही. स्त्रीमुक्ती चळवळीबद्दल लिहिताना मी म्हटलं होते की, " पुरुषांची गुप्त कटयोजना – कॉन्स्पिरसी थिअरी " मला मान्य नाही. त्याच कारणांमुळे मला ही उपपत्तीही मान्य नाही. महासत्ता इतरांना दाबण्याचा प्रयत्न

नक्कीच करतात. पण 'भारत' हेच काही एकमेव लक्ष्य नाही. शिवाय अमेरिकेच्या कार्यक्षमतेबद्दल मला अधळा विश्वास नाही. किंबहुना जगाच्या इतिहासाचे परिशीलन करताना जो जो खोलात जावे तो तो मूर्खपणा हा दुष्टपणाइतकाच मानवी दुरवस्थेला जबाबदार असलेला आढळतो. कधीकधी तर भाबड्या चांगुलपणानेच दुःखे वाढलेली दिसतात. कोणत्याही देशाची गोष्ट समजावून घेताना मला "ईश्वरा, त्यांना क्षमा कर. ते काय करतात हे त्यांनाही समजत नाही." या ख्रिस्तवचनाची वारंवार आठवण येते. असो. आता यक्षप्रश्नांकडे वळूया.

विचारांनी, भाषा वापरून, संवाद साधून, पटवून देऊन परिवर्तन व्हावे असे म्हणण्यात एक आदिम अडथळा आहे तो माणसाचा स्वतःचाच. अखेर आपण प्राणी आहोत. आणि प्राणी जेव्हा कळप करून राहतात तेव्हा कळपावर स्वामित्व गाजवण्याच्या आणि कळपाचे नेतृत्व मिळवण्याच्या ज्या पद्धती प्राण्यांमध्ये आहेत त्यांच्याशी आपला काहीएक संबंध नेणिवेच्या पातळीवर आहे. शारीरिक सबलतेचा वापर हा त्या नेणिवेशी संबधित आहे.

मुलाला मार देऊन ऐकायला लावणं ही प्रकृतिसिद्ध प्रवृत्ती आहे आणि त्याला पटवून देणं ही संस्कृती आहे. मानवनिर्मित जाणीव आहे. जे मुलांचे तेच मोठ्या माणसांचे. परिवर्तनामध्ये हिंसेचा किंवा दडपणाचा वापर यातूनच घडताना दिसतो. आणि मला तरी याबाबत सतत दक्ष राहणे याखेरीज काही सुचत नाही. परिवर्तन-चळवळ झुंडशाही होणार नाही याकडे लक्ष ठेवण्यासाठी करावा लागणारा विचार हा अशा रीतीने एका व्यापक अर्थाने स्वतःचाच स्वतःशी संघर्ष आहे. माणूस एकटा मरतो हे जरी खरं असलं तरी तो एकटा जन्माला येतो किंवा एकटा जगू शकतो हे मात्र अजिबात खरं नाही. समूहजीवनाशिवाय व्यक्ती जगू शकणार नाही. जन्मतानाही बालक एकटं नसतं. आई-वडिलांच्या मीलनातून बीज फलित होतं. त्याच वेळी दोघांच्या निम्यानिम्या वाट्याने बाळाची बरीच जडण-घडण निश्चित होते. जीन्स आणि रंगसूत्रे यांच्या अभ्यासाने आता हे माहीत झालेले आहे. शिवाय बीज फलित झाल्यावर २८० दिवस आईच्या संरक्षित गर्भाशयात वाढतं, त्याचं माणूसपण आकार घेतं. या वेळी गरोदर स्त्रीच्या पोषणाची स्थिती आणि मनाची अवस्था यांचे दूरगामी परिणाम गर्भावर होतात. जन्मल्यानंतरही स्तनपान हे त्याचे पोषण असते. स्पर्श आणि पोषण यांचा आनंद पुरेसा मिळाला नाही तरी माणसाच्या वाढीत त्रुटी राहून जातात.

जन्मल्यानंतर कृत्रिम रीतीने नाळेपासून बाळाला वेगळं करावं लागतं. तरच ते जगेल. माणसांच्या संचित तंत्रज्ञानाशी बाळाचा पहिला संबंध इथे येतो. माणसांचे परस्परसहकार्य आणि सौहार्दाचे संबंध असे मूलभूत आणि आदिम आहेत. स्पर्श, लैंगिक समाधान आणि अन्न यांचेही असेच जवळचे नाते आहे. त्यामुळे शरीराची भूक हा पुढे सेक्सबद्दल वापरलेला शब्द बौद्धिक दृष्ट्या अप्रिय वाटला तरी त्याचेही मूळ असे आदिम आहे. माणसांच्या वर्तनात त्याचा सर्व काळी, सर्व देशांत प्रत्यय येतो.

पण माणसांचे वैशिष्ट्य म्हणजे संस्कृती. इतर माणसांचे सहकार्य, संचित शहाणपण, संचित तंत्रज्ञान, भाषेद्वारा दळणवळण यांशिवाय व्यक्ती जगणार नाही. माणूस कळपात वाढत नाही. विशिष्ट गटात–समाजात –वाढतो. हा गट इतर अशाच गटांपेक्षा वेगळा आहे हे दाखवण्याच्या विशिष्ट खुणा, विशेष संस्था, विशेष चालीरीती, सांस्कृतिक परंपरा असतात. या सगळ्यांतून व्यक्तीला सामूहिक अस्मिता मिळते. तसे नसले तर व्यक्ती समतोलाने जगू शकणार नाही.

समाजाशी अशा रीतीने जोडले जाण्यात आपली प्रत्येकाची–परिवर्तनवाद्यांची आणि आहे ते ठीक आहे वाल्यांचीही–मुळे आहेत. रूट्स उखडून बदल सांघिक प्रमाणात होत नाही. फार तर मूठभर लोक बदलतात. शिवाय पूर्ण आणि बेजबाबदार उखडाउखड झाली तर 'अलग'पणाचा, 'परके'पणाचा (एलिअनेशनचा) धोका संभवतो. अशा अधांतरीपणातून नवे तणाव, नवे प्रश्न निर्माण होतात. तेही कठीणच आहेत आणि समाधानकारकपणे सुटत नाहीत.

निखळपणे व्यक्तीचा विचार हा म्हणूनच तर्क-दृष्ट्याच असंभव आहे. व्यक्ती + व्यक्ती + व्यक्ती + ... अशी बेरीज म्हणजे समाज नव्हे. समाज म्हणजे संरचित समूह. माणसे जन्मतात, वाढतात, मरतात. परंतु समाजाला सातत्य आणि परिवर्तन असते.

कोणीतरी आपल्यासाठी धडपडले, कोणीतरी आपल्याला सुरक्षित ठेवले आणि आपण ज्या सुखसोई वापरतो (कपडे, अन्न इत्यादी) त्यांसाठी आपल्या

गटाची पारंपरिक व्यवस्थाही उपयोगी पडते. यामुळे निर्माण होणारे कुतूहल आणि कृतज्ञता, आपण स्वतः समूहाच्या जीवनात सामील होणे, घटनांचा उलगडा करण्याची बौद्धिक जिद्द या सर्वच आदिम प्रवृत्ती आहेत. त्यामुळेच धर्मकल्पनेचा उगम, ज्ञानशाखांचा विकास आणि समाजरचनेचे नियम या आदिम सांस्कृतिक जाणिवांपैकी आहेत. निखळ व्यक्तिवाद अपुरा पडेल त्याचप्रमाणे निखळ बुद्धिवादही अपुराच आहे. परंतु ही जाणीव ठेवून शक्य तितका स्वायत्तपणा, शक्य तितका बुद्धिवाद याचे प्रयत्न माणूस करतो म्हणूनच मानवी समूह प्रगत होतात. ते उत्तरोत्तर अधिक प्रगतच होत जातील असा निर्धार ठेवून बुद्धिवादी प्रयत्नशील असतात. परंतु हा निर्धार ही अखेर एक श्रद्धा आहे. त्याला वस्तुनिष्ठ आधार नाही. किंबहुना नाही तर आज अणुयुद्धामुळे समूळ संहाराची जी भीती आहे ती निर्माण झालीच नसती. जगण्याची दुर्दम्य इच्छा आणि अनिश्चित मरणाची खात्री या दोहोंचा पूल बांधून माणसे जगतात, संस्कृती निर्माण करतात. नियम पाळतात, न पाळणाऱ्यांना शासन करण्याची यंत्रणा असते आणि सहसा विरोध न करता नियम पाळावेत याकरता एका पिढीकडून नव्या पिढीला धमकी, लालूच, समजावून सांगणे, नियमांमुळे इहलोकी व मेल्यानंतर होणाऱ्या फायद्यांची स्वप्ने आणि अर्थात समूहाचा शारीरिक, मानसिक व बौद्धिक दबाव हे मार्ग वापरले जातात.

परिवर्तनवादी आणि बुद्धिवादी यांची ही महत्ता आहे, की 'आहे ते' न स्वीकारता त्यांना 'पुढे' जायचे आहे. सध्या आपल्यापुढे ध्येय आहे लोकशाही, सामाजिक समता, आर्थिक विकासाची समान संधी आणि स्त्री-पुरुष समानता. ही ध्येये पूर्वी सर्वमान्य नव्हती. आजसुद्धा जगातील प्रत्येकाला ही मान्य नाहीतच. त्यांच्या विरोधात कित्येक गट आहेत. दक्षिण आफ्रिका हे राष्ट्र हे त्याचे ठळक उदाहरण. पण प्रत्येक देशात या मूल्यांच्या विरोधात व्यक्ती व गट आहेतच. आणि या ध्येयाकडे जाण्यासाठी आपल्या आजूबाजूला जो 'आपला' भारतीय समाज आहे तो जातींच्या उतरंडीने विभागलेला, निरनिराळे धर्म आणि त्यांतील उपपंथ यांनी उभा चिरलेला, आर्थिक विषमतेचे प्रमाण दरडोई उत्पन्न विचारात घेतले तर फारच भयानक असणारा– म्हणजे सर्वांत गरीब व सर्वांत श्रीमंत यांतले अंतर फारच असलेला, राजकीय जीवनात लोकशाहीशी जेमतेम तोंडओळख असलेला परंतु परंपरेने घराणेशाही, राजेशाही, हुकुमशाही, राजसत्तेबद्दल "जाऊ दे, वरचे लोक बघतील, आपल्याला कोण विचारणार ?" अशी ॲपथी (परम उदासीनता) यांच्या दृढ परंपरा असलेला. या प्रवृत्तींचे प्रच्छन्न समर्थन करणाऱ्या सांस्कृतिक बाबी या समाजात जिवंत आहेत.

वर उल्लेख केलेल्या पहिल्या दोन प्रकारच्या परिवर्तनवाद्यांच्या कृतींतून कधीकधी चांगल्याच यशस्वीपणे या दृढ परंपरांना खतपाणी मिळताना दिसते. स्त्री-पुरुष समानता आणि सामाजिक समता, व्यक्तिस्वातंत्र्य या मूल्यांवर प्रकट टीका होते. लोकशाहीवर प्रकट टीका कमी आहे पण लोकशाहीच्या मर्यादा दाखवता दाखवता हुकुमशाहीचे समर्थन करणारे विचारवंत या समाजात आहेत. आणि लोकशाहीचे नामस्मरण करूनही ती अमलात न आणता सरंजामी पद्धतीने वागणारे राजकीय पक्षही इथे आहेत. ही स्थिती जाणीवपूर्वक बदलण्याची आणि समूहजीवन इच्छित ध्येयांकडे नेण्याची धडपड करणारे ते परिवर्तनवादी मला जवळचे वाटतात.

समाजपरिवर्तनासाठी प्रयत्न करणे हे फार पूर्वीपासूनच घडत आलेले काम. कधीकधी एकाकीपणे एखादी व्यक्ती ते लेखणी आणि वाणीच्या साहाय्याने करत राहिली. पण त्यांनी आपल्या विचारांचा सर्वदूर प्रसार करण्याकरता अनुयायांची संघटना उभारली नाही. उदाहरणार्थ, लोकहितवादी किंवा आगरकर. उलट, जास्त व्यापक परिणाम साधणाऱ्या सर्वांनी आपापली प्रसारयंत्रणा, आपल्या मतांना पुढे चालवणाऱ्या संस्था, चळवळी निर्माण केल्या. जोतिबा फुले किंवा बाबासाहेब आंबेडकर यांना ह्या वर्गात घालावे लागेल.

आपल्याला जो नवा समाज हवा आहे असे आपण मानतो तो लोकशाहीने नियंत्रित, सामाजिक समतेवर अधिष्ठित, स्त्री-पुरुषांना समान संधी देणारा, भाषा, धर्म, पंथ, जात यांचा अडथळा न्यायामध्ये किंवा आर्थिक विकासामध्ये किंवा राजकीय हक्कांमध्ये न येऊ देणारा असा हवा आहे. सेक्युलर याचा अर्थ निधर्मीपण नाही आणि सर्वधर्मसमभावी असाही नाही. सेक्युलर म्हणजे प्रशासकीय, न्यायाची आणि विधिमंडळांची अशा ज्या तीन प्रमुख यंत्रणा त्यांच्यामध्ये आणि लहान

मुलांना नागरिक म्हणून त्यांच्या जबाबदाऱ्या शिकवणारे शिक्षण किंवा व्यवसायासाठी देण्यात येणारे शिक्षण यांमध्ये कोणत्याही विशिष्ट धर्माला प्राधान्य न देणारा. धर्मविरहित; म्हणजे धर्मसंदर्भविरहित. परंतु समाजातील सर्व नागरिकांनी आज ना उद्या धर्मभावना सोडून द्याव्यात असा त्याचा अर्थ नाही. धर्माचे समूळ उच्चाटन करण्याचा चंग फक्त कम्युनिस्ट तत्त्वज्ञानाने बांधला होता व राजकीय दृष्टचा अनेक देश कम्युनिस्ट असले तरीही धर्माचे उच्चाटन त्यांना जमलेले नाही. स्वतःचा राज्यकारभार सेक्युलर ठेवणे मात्र त्यांनी करून दाखवले आहे.

आपल्याला सेक्युलर कारभार हवा. पण तो लोकशाहीतून साधायचा आहे. आणि ज्या जनतेच्या सहकार्याने आम्हाला सेक्युलर–धर्मसंदर्भविरहित–कारभार साधायचा ती आमची माणसं आज बहुसंख्येने धार्मिक अधिष्ठान मानणारी आहेत. अनेक धर्म, त्यांचे पंथ, उपपंथ यांमुळे समाजाचे उभे गट पडले आहेत. तर या प्रत्येक गटात जातींची उतरंड असल्यामुळे आडवे स्तर पडलेले आहेत. पारशी व बहाई धर्ममते सोडल्यास इतर सर्व भारतीय धर्मांमध्ये कमीअधिक प्रमाणात जातिभेद मान्य व दृढ आहे.

तेव्हा धर्मांचे समूळ उच्चाटन करण्याची अव्यवहार्य कल्पना सोडून देऊन प्रचलित धर्मांचा वावर माणसांच्या खाजगी अशासकीय जीवनापुरता मर्यादित करून माणसांच्या राजकीय व आर्थिक यंत्रणांमध्ये धर्मावर आधारित निर्णय वा गट नकोत हे ध्येय आपल्याला ठेवता येईल.

मात्र या वेळी आपण हे पक्के लक्षात ठेवले पाहिजे, की सध्या अस्तित्वात असलेले सामाजिक कायदे –लग्न, वारसा, दत्तक इ. संबंधींचे–हे धर्मांची भिन्नता लक्षात घेतात. व त्यांतील प्रत्येकाचा मसुदा त्या त्या धर्मातील तत्त्वांच्या आणि ब्रिटिशांच्या कल्पनांच्या मिश्रणाने तयार झाला आहे. ब्रिटिशांच्या कल्पनाही अर्थात त्यांच्या धर्मावर आधारित आहेतच. तेव्हा पूर्ण धर्मसंदर्भरहित कायदा आज तरी सामाजिक क्षेत्रात संपूर्णतया अस्तित्वात नाहीच. समान नागरी कायदा असावा म्हणताना या मुद्द्याकडे गंभीर लक्ष द्यावे लागेल.

प्रत्येक माणसाला खाजगी जीवनात धर्मस्वातंत्र्य असावे असे आपण मानले तरी दोन प्रकारचे प्रश्न तावडतोब निर्माण होतात. एक म्हणजे धर्माचे पालन करण्यासाठीच ज्या यंत्रणा प्रचलित धर्मांतून आहेत त्यांना सार्वजनिक स्वरूप आहेच. धर्म ही संकल्पनाच नुसती खाजगी नसून सामूहिक आहे. तिची व्याप्ती सर्वसमावेशक आहे असेच धार्मिक लोक मानतात. चर्च, मशिदी, गुरुद्वारा, देवळे या सर्व लोकांनी भेट द्यावी यासाठी असलेल्या जागा. याचा अर्थ तिथे एकेकटा येणार तसे मुद्दाम गटानेही लोक येणार आणि त्यांच्या तेथील वर्तनाविषयी धर्मनियम असणार. उदाहरणार्थ, देवळात चप्पल घालू नये किंवा कॅथॉलिक चर्चमध्ये बोडके जाऊ नये वगैरे वगैरे.

ह्यांतल्या कशालाच विज्ञानाचा किंवा आधुनिक तंत्रज्ञानाचा आधार नाही. परंतु त्या समजुती निराधार नाहीत. माणसांचा दृढ विश्वास, तो परंपरेने एका पिढीकडून दुसऱ्या पिढीकडे नेण्याची सुसज्ज व कार्यक्षम यंत्रणा यांवर त्या आधारित आहेत. त्यांमध्ये बदल देशकालपरिस्थितीनुसार होतात. पण अल्पगतीने. आणि त्या बदलांतूनही मूळ आधार श्रद्धेचाच राहतो. देवापुढचे भजन एकतारीवरती गावे का माऊथ ऑर्गनवर, यात कदाचित बदल होईलही. कर्णकर्कश ध्वनिक्षेपक नाही का सर्वांनी स्वीकारले ? पण देवाचे भजन करूच नये या मताला स्वीकृती मिळणे पूर्णतया अशक्य आहे. त्यापेक्षा भजनाची सक्ती नसावी. भजन न करणाऱ्यांना समाजात छळू नये. भजन ध्वनिप्रदूषणाला कारणीभूत होऊ नये, भजन म्हणायला जातीवर आधारित प्रवेशबंदी नसावी इत्यादींचा आग्रह धरता येईल. किंवा उलट बाजूनेही कदाचित प्रबोधन लागेल. म्हणजे एखाद्या कट्टर परधर्मियाच्या मुलाला जर दुसऱ्याच देवाचे भजन गावेसे वाटले तर त्याला तसे संरक्षण हवे. हा प्रश्न काल्पनिक नाही. येशुदाय ह्या केरळी गायकाच्या कृष्णभजनांना त्यांच्या चर्चने आक्षेप घेतला होता. तसेच नास्तिकाच्या मुलाबाळांनाही कदाचित असे संरक्षण लागेल, प्रल्हादाप्रमाणे.

म्हणजे परिवर्तनाचे ध्येय लोकशाही, विचाराने घडवलेला बदल, बदलाचा जुलूम नको, वगैरे वगैरे ठरले की परिवर्तनवाद्यांनाही स्वतःच्या उत्साहावर नियंत्रण ठेवावे लागेल.

परिवर्तन करणाऱ्यांच्या मागे निरनिराळ्या प्रेरणा आहेत. बहुसंख्य समाज आपण होऊन बदल फक्त वैयक्तिक पातळीवर करतो. पण त्यांच्या समर्थनार्थ संघटना बांधत नाही किंवा प्रचारही करीत नाही.

उदाहरणार्थ, प्रेमात पडून आंतरजातीय वा धर्मीय विवाह करणारे प्रेमिक ती गोष्ट काही सामाजिक समतेसाठी करीत नाहीत. उलट, कित्येकदा त्यांच्या मनातले पूर्वग्रह दूर करताना त्यांच्या प्रेमालाही बरीच तपश्चर्या करावी लागते.

पण काही माणसे प्रत्येक समाजात आत्मपरीक्षण, समाजनिरीक्षण, समाजपरीक्षण, बदलाचे आवाहन या प्रक्रिया बौद्धिक गरज म्हणून सातत्याने करतात. त्यांना त्यांचे ते कर्तव्य वाटते. राममोहन रॉय म्हणा की विवेकानंद म्हणा, ते दोघेही परिवर्तनवादीच. पण एकाला नव्या काळाकडे जायचे होते तर एकाला हिंदू प्यूरिटनिझमकडे. त्यांच्या दिशा विरुद्ध. विवेकानंदांना अफाट लोकप्रियता मिळाली. परंतु राममोहन रॉय या लेखात आधी वर्णन केलेल्या नव्या ध्येयांच्या विचाराने जास्त जवळ आहेत.

परिवर्तनशील माणसाचा आणखी एक यक्षप्रश्न असा, की एकट्यानेच पुढे जायचे की चळवळ उभारायची, संघटना बांधायची ? यातून निर्णय करणे सोपे नाही व ते थोडे तरी माणसाच्या मूळ स्वभावावरही अवलंबून आहे. अध्यात्मातही हाच प्रश्न पडतो. एकट्याने हिमालयात निघून जायचे का ' स्वामी अमुक ' होऊन समाजाला बदलायची जिद्द ठेवायची ? दोन्ही निर्णयांचे काही फायदेतोटे आहेत. काही किंमत द्यावी लागते. आणि प्रामाणिकपणे यांतला कोणताही मार्ग निवडला तरी अखेर परिणाम सर्व समाजावर होतोच. उदाहरणामुळे आणि कृतीमुळे.

प्रत्यक्ष संघटना न बांधता विचार लिहून ठेवायचे, बोलून दाखवायचे हा मध्यममार्ग १९ व्या शतकातील उदारमतवाद्यांपैकी बऱ्याच जणांना मानवला. या मानवण्यालाही पाश्चात्य परंपरा काही बाबतींत होती तर काही बाबतींत विचारांचे धैर्य असले तरी कृतीचे नव्हते असे कारणसुद्धा होते. उदा., न्यायमूर्ती रानड्यांचा द्वितीय विवाह अल्पवयीन कुमारिकेशी झाला.

त्या बाबतीत जोतिबा फुले आणि त्यांची पत्नी सावित्रीबाई हा एकमेव अपवाद सोडला तर बहुतेक सामाजिक विचारवंत वागणुकीत अपुरे पडलेले दिसतात. तेव्हाही आणि आजही.

एकाकीपणे आपल्याला जमेल तेवढं काम करीत राहणारा, संघटना न बांधणारा सुधारक विचारवंत स्वतःशी जास्त प्रामाणिक राहू शकतो. परंतु मग अखेर माटचांप्रमाणेच विषण्ण होण्याची तयारी त्याला ठेवावी लागते.

आपल्याला असं दिसतं की राजकीय परिवर्तनांसाठी झटणाऱ्या नेतेमंडळींना १९ व्या आणि २० व्या शतकात जेवढी लोकप्रियता मिळाली, त्यांचा जेवढा समाजाने स्वीकार केला तेवढा स्वीकार समकालिनांकडून सामाजिक परिवर्तनासाठी झटणाऱ्यांना मिळाला नाही. आणि त्याचे कारण सापडणे अवघड नाही.

इंग्रज परके आहेत, ते नकोत, आमचं आम्ही पाहू हे पटवणं त्या मानाने सोपं होतं. त्यामध्ये समाजाच्या अस्मितेला धक्का तर लागतच नव्हता. उलट, इंग्रजांच्या जुलमीपणाचे व पूर्वजांच्या वैभवाचे किंवा श्रेष्ठतेचे गुणवर्णन करून स्वाभिमानाचे, स्वार्थत्यागाचे, बलिदानाचे स्फुल्लिंग पेटवण्यात जे नेते यशस्वी झाले त्यांना जनतेने डोक्यावर घेतले आणि हृदयाशी कवटाळले. नेतेच काय पण त्यांचे अनुयायीसुद्धा त्या नेत्यांच्या परावर्तित प्रकाशात न्हाऊन तृप्त झाले. कित्येकांनी त्या जोरावर स्वतःचा आणि कुटुंबियांचा आर्थिक उत्कर्षही साधला— विशेषतः स्वातंत्र्योत्तर काळात. पण त्यापूर्वीसुद्धा कित्येकांनी आर्थिक उत्कर्षाऐवजी कीर्तीची नशा पत्करली. काहींनी दोन्ही साधून घेतलं.

पण समाजपरिवर्तकांचे काम इतके सोपे कधीच नसते. कोणत्याही समाजात स्वतःच्या आजूबाजूच्या परिस्थितीविषयीचा असंतोष आणि या परिस्थितीला स्वजनच जबाबदार आहेत याची खदखदती जाणीव यांमुळे समाजपरिवर्तकाच्या संवेदनाक्षम मनावर नेहमीच सावट असते. त्यातून मग एकान्तिक प्रतिक्रिया होऊ शकतात. पंडिता रमाबाईंचे किंवा आंबेडकरांचे धर्मांतर या दृष्टिकोणातून उलगडता येईल असे मला वाटते. परंतु इतिहासाने हे स्पष्ट केलं की, अशी प्रक्रिया समाजापासून या माणसाला दूर फेकते. नवबौद्ध बहुसंख्येने आंबेडकरांच्या मूळच्या जातीतूनच झाले हे याचे ज्वलंत उदाहरण. त्यांच्या धर्मांतराचा हा जणू पराभवच.

ज्यांना असं दूर जायचं नाही ते समाजपरिवर्तनेच्छू इतर काही ठळक मार्गांनी जाताना आढळतात. त्यांपैकी पहिला मार्ग म्हणजे धर्म किंवा पंथ यांची स्थापना. यामध्ये माणसांबद्दल करुणा, प्रेम, आपुलकी, बंधुभाव असतो. समतेचा ध्यास असतो. आणि प्रचलित धर्म-

अनुक्रमणिका

व्यवस्थेतल्या त्रुटी, विषमता, अन्याय ठळकपणे जाणवत असतात. परंतु मूळ मन श्रद्धावान असल्यामुळे हे सर्व नवीनपण ईश्वरकल्पनेच्या संदर्भात हवे असते. ख्रिस्त, गुरू नानक, पैगंबर, जोतिबा फुले इत्यादी. यांमध्ये पहिले तिघे संख्येच्या दृष्टीने यशस्वी, चवथे अयशस्वी ठरले. परंतु या मार्गाचाच एक दैवदुर्विलास असा की, पुढे हेच धर्म, पंथ इत्यादी "प्रस्थापित" बनतात. त्यांच्याविरुद्ध लढण्याची वेळ येते. परंतु प्रचलित व्यवस्था बदलायची तर मानवाबद्दल काही गृहीत-कृत्ये नव्याने मांडण्याचे काम या सर्व मंडळींनी त्या त्या वेळी, त्या वेळच्या ऐतिहासिक परिस्थितीच्या संदर्भात प्रामाणिकपणे व धाडसाने केले यात शंका नाही. नवा धर्म स्थापणारा अधिक सर्वकष परिवर्तन-वादी असतो तर नवा पंथ स्थापणारा एखादा ल्यूथर किंवा एखादा आर्यसमाजी जास्त व्यवहारवादी असतो. त्याला माहीत असतं की माणसं आपल्या मूळ परंपरांना चिवटपणे चिकटून राहणारी असतात. परंतु त्यांना पटवून देऊन एखादा तरी अन्याय दूर करता येऊ शकेल. पंथाच्या किंवा धर्माच्या प्रारंभीच्या काळात नव्या वातावरणाची आल्हादकारी झुळूक सामान्य माणसांनाही जाणवते. आणि मूळ व्यवस्थेत त्यानंतर काही ना काही बदल होतोच. पूर्वीच्या धर्माचे नाव कायम राहिले तरी त्याचा तोंडवळा बदलतो. बुद्धाच्या आणि महावीराच्या कार्यानंतर भारतात अहिंसेला आलेली प्रतिष्ठा आणि समाजमान्यता हे याचे उदाहरण.

परंतु या प्रकारच्या सर्वच परिवर्तनांची एक ऐति-हासिक मर्यादा होती. राजसत्ता, आर्थिक रचना यांमध्ये परिवर्तन केल्याशिवाय सर्वसामान्य माणसाच्या दुःखात फक्त धार्मिक बदलाने होणारी सुधारणा मर्यादितच राहते.

उलट, उदयाला आलेल्या धर्मकल्पनांवरच त्या वेळच्या राजसत्तेचा प्रभाव पडलेला दिसतो. धार्मिक आखणीतून किंवा नवधर्म स्थापनेतून इच्छित परिवर्तने अखेर बारगळलेली दिसतात.

धर्मकल्पनांमधला अति कठोर दंड देणारा देव आणि निरंकुश सम्राट यांच्या व्यक्तिरेखांत साम्य आहे. तर धर्मकल्पनांमधील वीर हे तर उघडउघड पूर्वजच आहेत. देवाला छत्रचामरे इ. राजवैभव आणि राजाचा थाटमाट यांत साम्य दिसते. मायाळू, करुणामय देव कुटुंबातील आईप्रमाणे दिसतो. फार तपशिलात न जाता म्हणता येईल, की माणसांना देवकल्पना आकर्षक वाटते. परंतु त्यांची देवनिर्मिती पूर्णपणे कल्पनारम्य नसून तिला त्या त्या काळातल्या राजकीय, आर्थिक परिस्थितीचा आधार आहे व नंतर मात्र परंपरेने ती त्या आधाराशिवायही समाजात नांदू शकते व तिचाच प्रभाव पुढील सामाजिक रचनेवरही पडतो.

माणसाने निर्मिलेल्या देवांचे माणसाबरोबरचे नाते फार गुंतागुंतीचे आणि जिव्हाळ्याचे आहे. ते संबंध एक घाव दोन तुकडे असे तुटणार नाहीत.

म्हणून परिवर्तनवाद्यांना धार्मिक विश्वासाचे व त्यामुळे होणाऱ्या वागणुकीचे स्वरूप बदलायचे झाले तर विचारपूर्वक झुंज द्यावी लागेल. घिसाडघाई शेवटी महागातच पडेल.

धर्माशी चढाओढ करण्याचा कोणताही मार्ग आधुनिक विचारवंतांनी निवडला तरी काही ना काही बदल समाजामध्ये होतोच. परंतु सद्यःस्थितीत तो पुरेसा नाही. शिवाय या सर्व प्रयत्नांना एक समान मर्यादा होती. ती अशी, की कोणत्या ना कोणत्या संपूर्ण धर्मकल्पनेची चौकट त्यांना अनिवार्य वाटली. आणि राजसत्ता किंवा आर्थिक रचना यांच्यातील मूलभूत परिवर्तनाखेरीज केवळ सामाजिक परिवर्तन यशस्वी होणार नाही हे सैद्धान्तिक सत्य त्यांनी विचारात घेतले नव्हते. इंग्रज जाऊन भारतीय राजसत्ता येणे म्हणजे राजकीय रचनेतले केवळ सत्तान्तर. परिवर्तन नव्हे. स्वदेशीयांचे राज्य सुधारकांनाही हवे होते हे निश्चित. परंतु इंग्रजांमुळेच माहीत झालेली लोकशाही रुजण्यासाठी आर्थिक नवी रचनाही हवी, त्याचा स्वतंत्र नवा अभ्यास हवा. कार्ल मार्क्सने हा अलीकडच्या काळात विस्ताराने केला.

त्याचा प्रभाव इथल्या फार थोड्या लोकांवर पडला. पण हळूहळू त्यातून भारतीय घटना समाजवादाकडे झुकली यात शंका नाही. या दृष्टीने राजेशाहीशी वेगळा विचार प्रथम फ्रेंच व नंतर रशियन राज्यक्रांतीतून जगाला दिसला. रुसो, व्हॉलेअर, लेनिन यांचे महत्त्व त्यासाठी. परंतु त्यातील परिवर्तनातून लोकशाही आली नाही. लोकशाहीचा प्रभाव समाजांमध्ये वाढत चालला तो हळूहळू वैचारिक बदल घडवत, तडजोडी करीत करीत; पण जागच्या जागी न थांबता पुढे पुढे जात. इंग्लंडच्या इतिहासातला अजूनही टिकलेला राजा ही असलीच एक तडजोड. लोकशाहीसाठी यशस्वी क्रांती असे वर्णन अमेरिकन स्वातंत्र्ययुद्धाचे होऊ शकेल. किंवा

क्रॉम्वेलने इंग्लंडला दिलेला धक्का अखेर लोकशाहीला पूरक ठरला असे मांडता येईल.

परंतु दुर्दैव असे की, आर्थिक दृष्टचा नवी लोकशाही रचना कोणती, यावर आजही निश्चित काही हाताशी नाही. मार्क्सने भांडवलशाहीला मोठा तडाखा दिला. पण कम्युनिस्टांची अर्थरचनाही असमाधानकारकच आढळून आली आहे. फक्त विज्ञान आणि ज्ञान वाढत गेले की समृद्धी इतकी होईल, की सर्व मानवजात सुखी होईल ही उदारमतवाद्यांची कल्पना काळाच्या ओघात भाबडी ठरून लुप्त झाली आहे. उलट, फक्त माणसांची मने जिंका, त्यांना सत्प्रवृत्त करा म्हणजे मानवाचे अश्रू कायमचे पुसले जातील असे वाटणारे धर्मसंस्थापकही (ख्रिस्त इ.) ते काम करू शकले नाहीत. महात्मा गांधींनी सर्वव्यापी परिवर्तन मांडण्याचा प्रयत्न केला, पण त्याचीही गत आपण पाहिलीच.

संपूर्ण परिवर्तन करणाऱ्यांच्या मागे आणि पुढे असे यक्षप्रश्न आहेत. प्रत्येक मानवाला न्याय हवा. परंतु कोणाही मानवावर बदलासाठी जुलूम नको. ज्या समाजात आपण राहिलो, वाढलो, त्याच समाजातील अनिष्ट प्रवृत्तींवर आपल्याला हल्ला करायचा आहे. परंतु तो करताना आपण हा समाज "आपला" मानतो ही भावना सुटता कामा नये. आणि ती लोकांना आपल्या वागण्यातून, बोलण्यातून जाणवली पाहिजे. कारण 'आपलेपणा' ही आपली स्वतःची आणि समाजाचीही मुळे असतात. ही 'रूट्स' उखडून केला जाणारा बदल सांघिक प्रमाणात होत नाही. फार तर मूठभर लोक बदलतात. आणि सर्वांत महत्त्वाचा प्रश्न म्हणजे आपण स्वतःही समाजमानसानेच बऱ्याच अंशी घडवले गेलो असल्यामुळे बराचसा संघर्ष स्वतःचा स्वतःशीही असतो. हा शेवटचा सतत आत्मपरीक्षणाचा भाग नाकारला किंवा टाळला म्हणजे आधीच्या परिवर्तनवाद्यांचेच "प्रस्थापित" बनतात व पुन्हा त्यांच्या हितसंबंधांविरुद्ध नव्याने नव्या परिवर्तनवाद्यांना उभे राहावे लागते. क्रांती का परिवर्तन, हा काही खरा झगडा नाही. क्रांती म्हणजे काही माणसांनी इतर माणसांना प्रभावित करून केलेली झुंड-कृती (मॉब-ॲक्शन). यात समाज बदलला जातो, पण सुक्याबरोबर ओलेही जळते. आणि परिवर्तन म्हणजे विचारांना आवाहन करून केलेली समूह-कृती. याचा वेग कधी कधी दुःसह वाटण्याइतका संथ असतो. तर कधी कृती करताकरता "प्रस्थापित" व्यवस्थेशी इतक्या तडजोडी होतात, की दिशाच चुकून जाते. तर कधी स्वतःचा स्वतःशी संघर्ष कमी पडतो. आणि आपल्याला सर्व उत्तरे सापडलीच आहेत, आपण करतो हीच फक्त योग्य समूहकृती आणि इतर सर्वांचे विचार चुकीचे असा दंभ तयार होऊ शकतो व त्यातून नवे मार्ग खुंटतात.

थोडक्यात, परिवर्तनाचे गणित अवघड आहे. वैचारिक क्रांती, थोड्या कमिटेड लोकांची संघटित कृती, मोठ्या समूहात किंचित परिवर्तन आणि अधूनमधून क्रांतिकारी उलथापालथ असे सर्व इतिहासात चालतच आलेले आहे.

म्हणून एकीकडे समूहकृती आणि समूहवर्तनाच्या बदलाचे आवाहन करीत असतानाच एकीकडे सतत स्वतःबद्दलच सावध राहावे लागते. मानवाच्या मूलभूत हक्कांच्या संदर्भात स्वतःची कृती तपासावी लागते. आणि आपल्याला न पटणारा किंवा विक्षिप्त वाटणारा किंवा चुकीचा वाटणारा विचार किंवा कृतीसुद्धा कदाचित केवळ आपल्याला न समजणारी परंतु बरोबर असेल ही शक्यता विसरून चालत नाही.

समाजपरिवर्तन म्हणजे रिकाम्या मनांतून नव्या कल्पना भरणे असे नसून, मनात व बुद्धीत गच्च गर्दी असणाऱ्यांच्या ठिकाणी थोडी हलवाहलव, ढकलाढकल करून केलेल्या जागेत नवे विचार शिरकावून देणे आणि ते रुजतील, अंकुरतील, मूळच्या काही वर्तनांचे व विचारांचे उच्चाटन करतील याचे प्रयत्न करणे.

यामध्ये अग्रक्रमाचे भान हवे, नाही तर लढाई प्रतीकांसाठी होत राहून मानवी हक्क निसटतील. उदा., बालविवाहाविरुद्ध कृती ही जितकी महत्त्वाची आहे तेवढी कुंकू न लावण्याच्या स्वातंत्र्याबद्दलची नाही. हा सारासार विवेक प्रत्येक यशस्वी परिवर्तन चळवळींनी राखला पाहिजे. मग त्या स्त्री-पुरुष समानतेसाठी असोत किंवा जातिभेदातून होणाऱ्या विषमतेविरुद्ध असोत.

जे उत्सव आणि ज्या रूढी माणसांच्या मूळ हक्कांवरच गदा आणतात– उदा., देवदासी प्रथा, बालविवाह, मुलांना बळी देणे इ. तिथे प्रथम लढले पाहिजे. आणि कुठे लढण्याची सध्याच गरज नाही हेही ठरवता आले पाहिजे.

किंबहुना, लोकशाही जर पक्की व्हायची असेल तर मतमतांतरांना वाव, आपापल्या मार्गाने जाण्याचे शक्य तेवढे (म्हणजे मूलभूत मानवी हक्क व आंतरराष्ट्रीय

सहकार्यासाठीच्या आणि शांततामय सहअस्तित्वाच्या चौकटीत) स्वातंत्र्य, आपले विचार, भावना मांडण्याची संधी, आपल्या मूळ गरजांची (अन्न, वस्त्र, निवारा, औषधे, कायद्याचे संरक्षण, शिक्षण, रोजगार यांची) पूर्ती अशा अनेक अपरिहार्य अटी आहेत आणि आज त्या पूर्ण झालेल्या नाहीत. शरीराच्या नैसर्गिकतेचा सन्मान हाही मूलभूत मानवी हक्क आहे. या बाबतीत तर दुर्दैवाने आता कोठे विचार सुरू झाला आहे. आणि पावित्र्यकल्पनांनी जखडलेल्या भारतीय मनाला हा विचार करणे फार अवघड जाते आहे.

स्त्री-पुरुष समता आणि त्यावर आधारित राजकीय, आर्थिक व कामजीवन आणि कुटुंबरचना ही कल्पना आज प्रत्यक्षात कशी दिसेल याचे चित्र कोणाजवळही नाही. फक्त त्याचा तात्त्विक स्वीकार–तोही हळूहळू– होतो आहे. धर्मभावना, तिचे खाजगी व सार्वजनिक परिमाण समाजात राहणार; परंतु प्रत्येकाला विशिष्ट धर्म पाळण्याची किंवा धर्म न पाळण्याचीही सक्ती नसावी. एका धर्माचे पालन करताना दुसऱ्या धर्मियांना उपद्रव होऊ नये किंवा धर्माचा सक्तीने प्रसार नसावा. मात्र व्यक्तीला आर्थिक, शैक्षणिक आणि राजकीय विकासाची संधी मिळताना किंवा कायद्याचे संरक्षण मिळताना धर्मावरून (जातीवरूनही किंवा लिंगभेदावरूनही) भेदभाव होऊ नये.

मला वाटते एवढे पथ्य पाळले तर मग समाजात याला धरून जेवढी विविधता असेल तेवढी उत्तमच. कारण माझीच श्रद्धा खरी हे जितकं खोटं, तितकं माझंच वागणं सर्वांना आदर्श हेही खोटं. विशेषत: लैंगिक जीवन, कलानिर्मिती, ईश्वरसाधना, खाण्यापिण्याचे निर्बंध, सामाजिक शिष्टाचार यांत विविधतेतूनच जुलूम टाळण्याला वाव राहील. त्यामधील मुक्त आविष्कारांना जोपर्यंत मूलभूत मानवी हक्क चिरडले जात नाहीत तोपर्यंत परिवर्तनवाद्यांनी नियंत्रणाखाली आणण्याचा प्रयत्न करू नये हेच चांगले. उदाहरणार्थ, अल्पवयीन मुलीशी संभोग, बलात्कार, शरीरविक्रय, स्त्रियांची छेडछाड, लैंगिक शिव्या यांतून स्त्रीचे मूलभूत मानवी हक्क धोक्यात येतात. म्हणून त्याचा निर्धाराने बीमोड हवा. यांपैकी यादीतील शेवटच्या बाबीबद्दल जरा खुलासा करते. शिव्या निष्फळ क्रोधातून, वैफल्यातून, अगतिकतेतून, तळतळाटातून, अन्याय सहन होत नाही म्हणून किंवा अन्याय करण्यासाठी अशा बऱ्याच प्रेरणांतून दिल्या जातात. प्रत्यक्ष हिंसाचाराऐवजी सेफ्टी व्हाल्व्ह म्हणूनही समाजात वावरतात. परंतु आईबहिणीवरूनच्या शिव्यांमध्ये मानवाने निषिद्ध ठरवलेल्या इन्सेस्टचा आदिम संदर्भ आहे आणि त्याचबरोबर स्वामित्वभावनेचा आविष्कार आहे. शत्रूचा पराजय झाला की शत्रुस्त्रिया उपभोगायच्या यामागे स्त्रीवरचे मालकी स्थान आहेच. त्याचप्रमाणे शिव्यांमध्येही माणसाचा अपमान त्याला आदरणीय स्त्रियांवरून (त्याच्या जवळच्या स्त्रियांवरून) करायचा हा वडाचे तेल वांग्यावरसारखा परस्पर बायकांवर मानहानी-प्रसंग आहे म्हणून लैंगिक शिव्या त्याज्य.

कलानिर्मितीमध्ये इस्लामियांनी स्वतःवर माणसाची चित्रे नकोत इ. बंधने घातली आहेत. तशा प्रकारचे सर्वच प्यूरिटन निर्बंध तत्त्वत: नव्या समाजात नकोत. नग्नतेबद्दलची निष्कारण आगपाखड त्यातलीच. नग्नता व अश्लीलता यांत फरक आहे.

ईश्वरसाधनेतील धार्मिक नग्नता जर इतर मानवांना उपद्रवकारी नसेल तर ती उगीचच झिडकारण्याचे कारण नाही.

उलट, स्त्रीच्या आर्थिक गैरवापरासाठी असलेली नग्नताच काय पण अर्धनग्नताही रोखली पाहिजे. अनेक जाहिरातींवरचे आक्षेप त्यासाठीच. नग्नतेचा काही ठिकाणी (उदाहरणार्थ, पोहताना) किंवा उच्च कलानिर्मितीत स्वीकार हा मानवाच्या आदिम प्रेरणांचा सन्मान आहे खरोखर. पण भारतीय मनाला एक वेळ धार्मिक पंथांतली कर्मकांड म्हणून पत्करलेली नग्नता मान्य होईल; पण निरागस–र. धों. कर्वे यांनी सुचवलेली–नग्नता पटणे दुरापास्त.

धर्मातून आर्थिक शोषण होते. हा धोका मात्र खरोखरच गंभीर आहे प्रत्येक धर्मस्थळी गोळा होणाऱ्या पैशांचे ऑडिटेड अकाउन्ट्स हवेत आणि कोठेच प्रवेशासाठी वर्गणीची सक्ती नसावी. तिरुपतीच्या दर्शनाचे "भाव" हा शोषणाचा प्रकार केव्हा थांबणार ? धर्माच्या सार्वजनिक आविष्काराचा खर्च पूर्णपणे ऐच्छिकच असावा. गल्लीतल्या गणपतीच्या वर्गणीची सक्ती नको त्याचप्रमाणे तिरुपतीलाही 'दर' नकोत. जमेल का हे आव्हान पेलणे परिवर्तनवाद्यांना ? कोणत्याही "विकत" देवदर्शनासाठी न धडपडणे या प्रकारचे क्रुतिशील परिवर्तन समाजात निश्चित हवे.

त्यासाठी प्रबोधन जरूर करावे. परंतु ते शब्दांनी वगैरे करावे.

परवानगीशिवाय एखाद्याचे खाजगी धार्मिक वर्तन फोटोसहित प्रसिद्ध करणे हा त्याच्या खाजगीपणाचा भंग आहे. परंतु जर कोणी नरबळींचा फोटो घेऊन खटले भरले तर तसे खाजगीपणावरचे अतिक्रमण क्षम्य ठरेल; कारण त्यात माणसाचे मूळ हक्क प्रभावी ठरतात.

प्यूरिटनिझम–अकारण सोवळेपणा–या कारणासाठी मात्र व्यक्तीवर आक्रमण करू नये.

वैवाहिक नीतीचे नियम हाही यक्षप्रश्नच आहे. वयात आल्यानंतर आणि परस्परसंगतीने दोन व्यक्ती एकत्र आल्या तर त्यांची मैत्री अमुकच पातळीवर थांबावी असा निर्बंध लादता येणार नाही. मात्र त्यातून मूल झाले तर पालकत्वाचे कर्तव्य पाळावेच लागेल, असा आग्रह समाज धरू शकेल. उलट, स्त्रीची विक्री, वेश्याव्यवसाय, बॉस म्हणून केलेली सक्ती वा छेडछाड, नवरा म्हणून जबरदस्ती या सर्वांविरुद्ध लढावे लागेल. वैवाहिक एकशरीरनिष्ठा हासुद्धा यक्षप्रश्न आहे. माणसांच्या लैंगिक जाणिवा आणि आकांक्षा जन्मात फक्त एक आणि एकच जोडी अशा सीमित होणे अशक्य आहे. समाज फार तर एवढेच म्हणू शकतो की जोडीदाराची वागणूक अमान्य असली तर तत्काळ घटस्फोट मिळण्याची सोय हवी. आणि घटस्फोटित स्त्री-पुरुषांना पुनर्वसनाची संधी असणे समाजमान्य व्हावे. यासाठीही प्रबोधन करता येईल.

एकंदर परिवर्तनाच्या धडपडीत जितका धोका समाजाच्या चालत आलेल्या रूढींपासून आहे तितकाच धोका उत्साहाच्या भरात आपण नवा सोवळेपणा किंवा जुलूम निर्माण करीत नाही ना, याचा आहे. एवढे लक्षात ठेवले तर "मी सांगतो म्हणून तू बदल" ही वृत्ती जाऊन "मला असं वाटतं, तुला ती कारणे पटली तर तू बदल", याकडे आपण वळू. इति अलम्.

○ ○ ○

अनुक्रमणिका

समाज आणि साहित्य – भारतीय मॉडेल

रा. भा. पाटणकर

साहित्य व समाज यांचे एकमेकांवर परिणाम घडतात हे बहुतेकांना मान्य होईल. साहित्यातले जग व ज्यात आपण आपले नेहमीचे ज्ञानात्मक व व्यावहारिक व्यापार करतो ते जग यांच्यात एक प्रकारची सलगता आहे. वरीलपैकी एका जगातून दुसऱ्या जगात जाताना आपल्याला काही ज्ञानशास्त्रीय व सत्ताशास्त्रीय भेदांची जाणीव ठेवावी लागते हे जरी खरे असले तरी त्यामुळे वरील विधानाला बाध येत नाही. आपण एका प्रगल्भ व बव्हंशी एकजिनसी अशा मानवी समूहाचे घटक असल्यामुळे वरील सर्व व्यापारांमध्ये परस्परसंबंध राहतील अशा रीतीने आपण ते करू शकतो. समाज व साहित्य यांच्यातील संबंधांची चिकित्सा करताना कोणते वैचारिक मॉडेल सर्वांत फलदायी ठरेल याचा शोध आपल्याला या लेखात घ्यायचा आहे. त्यासाठी आपण तीन मॉडेल्सची तुलना करणार आहोत. हे करीत असताना आपण भारतीय साहित्याचा संदर्भ सर्ववेळ डोळ्यांसमोर ठेवणार आहोत; तसे करणे स्वाभाविक आहे व निकडीचेही आहे. माझ्या वैयक्तिक मर्यादांमुळे माझे विवेचन प्रामुख्याने संस्कृत व मराठी साहित्यापुरते सीमित राहील हे सुरुवातीलाच स्पष्ट केलेले बरे. या तिन्ही मॉडेल्सची सर्वांना नीट माहिती असेलच असे नाही, म्हणून खुद्द त्यांच्या चिकित्सेवर आपल्याला **बराच** भर द्यावा लागणार आहे ही पूर्वसूचनाही येथे दिलेली बरी.

या शतकातील पाचव्या व सहाव्या दशकांपासून ज्या मॉडेलला, विशेषतः पाश्चात्त्य देशांत, बरेच महत्त्व देण्यात आले, ज्यावर बरीच चर्चा झाली त्याची चिकित्सा आपण प्रथम करणार आहोत. एक सर्वस्पर्शी सिद्धान्त म्हणून मार्क्सवादाचे महत्त्व सर्वांना सहज मान्य होईल. पण त्याखेरीज गेल्या काही वर्षांमध्ये त्याला एक वेगळ्या प्रकारचे महत्त्वही प्राप्त झाले आहे. या विचारधारेमध्ये काही मूलगामी बदल होत असल्याचे दिसते आहे. आणि सद्यःस्थितीत ही घटना फार महत्त्वाची आहे. ज्याला अभिजात (क्लासिकल), 'अधिकृत' मार्क्सवाद म्हणता येईल, जो स्वतः मार्क्स, एंगल्स यांच्या (व एका विशिष्ट कालखंडातील ल्युकाचच्या) लेखनांत मांडलेला सापडतो तेवढ्यापुरती आपण आपली चर्चा मर्यादित ठेवणार आहोत. कारण केवळ या पार्श्वभूमीवरच मार्क्सवादी विचारप्रणालीत आज ज्या विकट समस्या निर्माण झाल्या आहेत त्यांचे आपल्याला नीट आकलन होऊ शकेल. या समस्यांचा आपल्यासमोरच्या मध्यवर्ती प्रश्नाशी फार जवळचा संबंध आहे हेही लक्षात ठेवणे अगत्याचे आहे.

मार्क्सप्रणीत ऐतिहासिक भौतिकवादाच्या दोन अंगांकडे विशेष लक्ष पुरवायला हवे : समाजाचा आर्थिक पाया व त्यावर उभारलेली इमारत यांच्यामधील संबंध कोणते ? समाजव्यवस्थेमध्ये जे बदल घडतात त्यांमागील शक्ती कोणती, तिचे कार्य कोणत्या नियमांनुसार चालते, हे बदल किती प्रमाणात अपरिहार्य आहेत, समाज कोणत्या दिशेने चालला आहे ?

पहिल्या प्रश्नाच्या संदर्भात अभिजात (क्लासिकल) मार्क्सवाद्यांनी तीन वेगवेगळ्या भूमिका घेतल्याचे दिसते. (अ) सर्व महत्त्व पायाला असते; पायाच्या अनुषंगाने येणारा एक घटक इतकेच वरच्या इमारतीला महत्त्व असते. **जर्मन आयडिऑलॉजी** या पुस्तकात असे स्पष्टपणे म्हटले आहे की नैतिक मूल्ये, धर्म, अतिभौतिकी, मानवी मनाने निर्माण केलेल्या इतर गोष्टी, मतप्रणाली, जाणिवा इत्यादींना स्वतंत्र अस्तित्व असते हे खरे नाही. त्यांना स्वतःचा असा इतिहास असतो हेही खरे नाही. भौतिकतेच्या पातळीवर माणसे जे उत्पादन करतात, भौतिकतेच्या पातळीवरील आपल्या जीवनात जे बदल घडवितात, त्यांच्या अनुषंगाने त्यांच्या जाणिवा, विचार व त्यांतून निर्माण होणाऱ्या गोष्टी बदलतात. जाणिवेमुळे जीवनात बदल घडतात असे नसून जीवनामुळे जाणिवा बदलतात हे सत्य आहे. (वरील तर्जुमा **जर्मन आयडिऑलॉजी**च्या पुढील उताऱ्यावर आधारलेला आहे :

अनुक्रमणिका

' The phantoms formed in the *human* brain are also, necessarily, sublimates of their material life process, which is empirically verifiable and bound to material premises. Morality, religion, metaphysics, all the rest of ideology and their corresponding forms of consciousness, thus no longer retain the *semblance* of independence. They have no history, no development; but men, developing their material production and their material intercourse, alter, along with this their real existence, their thinking and the products of their thinking. Life is not determined by consciousness, but consciousness by life. '– Marx and Engels, *Selected Works* Moscow, 1969, Vol. I, p. 25.) (आ) जरी अंतिम अर्थाने आर्थिक पाया इतर घटकांच्या मानाने फारच महत्त्वाचा असला तरी केवळ त्याच्यामुळेच समाजातील इतर अंगांमध्ये चलनवलन सुरू होते असे नाही. या इतर अंगांमध्ये देवाणघेवाण चाललेली असते इतकेच नव्हे, तर त्यांचा आर्थिक पायावरही परिणाम घडतो. जे अंग आर्थिक पायापासून दूर असेल त्याच्यातील घडामोडींत स्वतंत्रता, यादृच्छिकता यांचा आढळ जरूर होतो. पण मोठ्या कालखंडाचा विचार करता असे दिसते की, समाजातील इतर अंगांच्या घडामोडी आर्थिक पायाच्या घडामोडींना समांतर अशाच असतात. (वरील तर्जुमा पुढील उताऱ्यावर आधारलेला आहे : Political, juridical, philosophical, literary, artistic, etc. development is based on economic development. But all these react upon one another and also upon the economic base. It is not that the economic position is the *cause and alone active*, while everything else only has a passive effect. There is, rather, interaction on the basis of the economic necessity, which *ultimately* always asserts itself. The further the particular sphere which we are investigating is removed from the economic sphere and approaches that of pure abstract ideology, the more shall we find it exhibiting accidents in its development, the more will its curve run in a zig-zag. But if yon plot the average axis of the curve, you will find that the axis of this curve approaches more and more nearly parallel to the axis of the curve of economic development the longer the period considered and the wider the field dealt with' –Marx and Engels, *Literature and Art*, Selections from their writings, Current Book House, Bombay, 1952, P. 8) (इ) पाया–इमारत किंवा (निसर्गातील द्रव्यात बदल घडविण्यासाठी केलेले) श्रम व जाणीव, (निसर्गाच्या मानवीकरणासाठी केलेले श्रम व जाणीव यांच्यात एक आधी व दुसरे नंतर, एक कारण व दुसरे कार्य असे संबंध नसतात; वरील कृती–श्रम–ही **जाणीवपूर्वक** केलेली कृती असते; जाणीव व कृती या एकरूप झालेल्या असतात. माणसाचे निसर्गाविषयीचे व्यवहार हे द्वंद्वात्मक (डायलेक्टिकल) असतात ही मूलभूत मार्क्सवादी विचारसरणी असल्याने मार्क्सवाद्यांकडून हे (शेवटचे) मत मांडले जावे यात नवल नाही. असे असताही एका विशिष्ट कालखंडात ल्युकाचसारख्या काही मार्क्सवाद्यांनीच या मताचा विशेष पुरस्कार केल्याचे दिसते. बहुतेक मार्क्सवाद्यांनी वरीलपैकी दुसरी भूमिका घेतली असली तरी ते बऱ्याच वेळा पहिल्या भूमिकेच्या निकट गेल्याचेही आढळते. समाजाचा आर्थिक पाया कसा आहे हे कळले की त्यावरील इमारतीची नीट कल्पना येते असा विश्वास त्यांच्या या संदर्भातील विचारात दिसतो. उदाहरणार्थ, भारतातील कम्युनिस्ट पक्षामध्ये काम करणाऱ्या विचारवंतामध्ये हा विचार सतत आढळतो.

येथे एका महत्त्वाच्या मुद्द्याची नोंद करायला हवी. मार्क्सवादी विचारवंत जेव्हा ' आर्थिक पाया ' हा शब्दप्रयोग करतात तेव्हा त्यांच्या मनात एक निश्चित संकल्पना असते. ते एकंदर आर्थिक व्यवहारांविषयी बोलत नसतात; ते आर्थिक वर्ग (क्लास), त्यांचे उत्पादनप्रक्रियेत येणारे संबंध या संकल्पना वापरूनच आर्थिक व्यवहारांचा अन्वय लावतात. कोणत्याही

उत्पादनपद्धतीत उत्पादन-साधनांना महत्त्वाचे स्थान असते. ही साधने हळूहळू बदलत असतात. त्यामुळे जास्त उत्पादनाच्या क्षमता निर्माण होत असतात. या क्षमतांना विकसित होण्यासाठी पुरेसा वाव मिळाला तर समाजाच्या एकूण उत्पादनात खात्रीने वाढ होऊ शकते. परंतु उत्पादनप्रक्रियेत गुंतलेल्या दोन वर्गामधील संबंधांना विशिष्ट काळात असे स्वरूप प्राप्त होते की या क्षमतांना पुरेसा वावच मिळू शकत नाही. जास्त उत्पादनाच्या क्षमता आणि अस्तित्वात असलेले उत्पादक-वर्गांमधील संबंध यांच्यात ताण निर्माण होतो, व तो प्रचंड प्रमाणात वाढला की त्या वर्ग-संबंधांना उलथून टाकण्यात येऊन नवे वर्गसंबंध अस्तित्वात येतात. आदिम मानवी समाज वर्गरहित होता. त्यात पुढे वर्गविभाजन निर्माण झाले व गुलामगिरी, सरंजामशाही, भांडवलशाही अशी स्थित्यंतरे त्यात कालानुक्रमे निर्माण झाली. या स्थित्यंतरांचे कारण वर उल्लेखिलेला तणाव हेच होते. भांडवलशाही आर्थिक व्यवस्थेत उत्पादनसाधनांमध्ये उत्पादनाच्या क्षमता फार मोठ्या प्रमाणात निर्माण झालेल्या असतात; यंत्रयुगात असे होणे स्वाभाविक आहे. परंतु या क्षमतांचा पूर्ण उपयोग होऊ शकत नाही. सर्व समाज संपन्न होण्याची शक्यता निर्माण झालेली असूनही तसे होत नाही. कारण भांडवलदारी समाजात अस्तित्वात असलेले उत्पादनसंबंध सर्वसंपन्नतेला नेणाऱ्या मार्गातील अडथळा ठरतात. उत्पादनाची साधने अल्पसंख्य अशा भांडवलदारांच्या हातात असतात, उलटपक्षी निश्चित वेतनावर काम करणाऱ्या प्रचंड कामगारवर्गाजवळ आपल्या श्रमशक्तीशिवाय इतर काहीही नसते. या प्रकारच्या उत्पादनपद्धतीतच एक अशी व्यवस्था निर्माण केलेली असते, की जिच्यामुळे कामगारवर्गाच्या श्रमशक्तीमुळे निर्माण झालेली अधिकची संपत्ती, अतिरिक्त मूल्य त्या वर्गाला न मिळता ते अल्पसंख्य अशा भांडवलदारवर्गाला मिळते. अर्थव्यवस्थेतील या विकृतीमुळे समाजाला अनेक आर्थिक आवर्तांना सामोरे जावे लागते; यातून सुटण्याचा मार्ग भांडवलदारी समाजात सापडणे शक्य नसते. कालांतराने अशी परिस्थिती निर्माण होते की सतत वाढत जाणारा, आणि हळूहळू सर्व समाजाशी समकक्ष होणारा कामगारवर्ग हा उत्पादनाच्या साधनांवर ताबा मिळवतो. ज्या वेळी उत्पादनाची साधने सर्व समाजाच्या हातात येतात, तेव्हा वर्गांमध्ये विभाजित असलेल्या समाजव्यवस्थांमध्ये अपरिहार्यपणे उपस्थित असलेली पिळवणूक नष्ट होते. ज्यातून पिळवणुकीचे उच्चाटन झालेले आहे असा समाज आपल्या उत्पादनाचे व वितरणाचे स्वत: नियमन करू लागतो. सर्व अतिरिक्त उत्पादन एकूण समाजाच्या मालकीचे होते, कारण ते एकूण समाजानेच निर्माण केलेले असते. समाजात आतापर्यंत कोणती स्थित्यंतरे झाली व यापुढे कोणती स्थित्यंतरे होणार आहेत येवढेच मार्क्सवाद सांगत नाही. सध्या मानवाला ज्या परात्मभावाने पछाडले आहे, त्यातून मुक्त होण्याच्या दिशेने मानवी समाज चालला आहे, असा मार्क्सवादाचा दावा आहे. मानवाचे जातितत्त्व म्हणजे स्वतंत्र निर्मितिक्षमता. वर्गविभाजित समाजात मानव या तत्त्वाला मुकला होता. माणसाने गमावलेले आपले जातितत्त्व समाजवादी समाजात त्याला परत मिळणार असते. या विधानात एक मूल्यसूचन आहे. ते असे की, ज्या व्यवस्थेच्या दिशेने मानवजातीची वाटचाल सुरू आहे ती समाजव्यवस्था मूल्यदृष्टचा सर्वश्रेष्ठ आहे. यावरून काही गोष्टी स्पष्ट होतात. उदाहरणार्थ, जर आपले लेखन मूल्ययुक्त ठरायचे असेल तर ते कसे असायला हवे, याबद्दलचे मार्गदर्शन वरील विवेचनावरून लेखकाला मिळते; साहित्यकृतींचे मूल्यमापन कसे करायचे, त्यासाठी कोणते निकष वापरायचे हे समीक्षकाला कळते. यांत्रिक वस्तुचित्रण (नॅचरॅलिझम) हे जास्त खोलवर जाणाऱ्या वास्तव दर्शनापेक्षा (रिॲलिझम) मार्क्सवाद्यांच्या दृष्टीने का कमी दर्जाचे मानले जात होते, समाजवादी वास्तववादाला (सोशॅलिस्ट रिॲलिझम) सध्याच्या समाजातील दोषांवर बोट ठेवण्यापुरत्या मर्यादित असलेल्या वास्तववादापेक्षा (क्रिटिकल रिॲलिझम) जास्त महत्त्वाचा का मानले जात होते, बरेच मार्क्सवादी समीक्षक संज्ञाप्रवाहाच्या (स्ट्रीम ऑफ कॉन्शसनेस) तंत्राबद्दल का साशंक होते, या गोष्टींचा उलगडा मार्क्सवाद्यांची एकूण भूमिका कळली की सुलभतेने होऊ लागतो. समाज अटळपणे एका इष्ट अशा दिशेने जातो आहे; त्याबद्दलची जाणीव लोकांमध्ये निर्माण करायला हवी. समाजाच्या या प्रवासात सहभागी होण्याची तीव्र इच्छा त्यांच्यात प्रज्वलित करण्याच्या या कामामध्ये ज्याची मदत होईल ते सर्व चांगले हे गृहीतकृत्य मार्क्सवाद्यांनी केलेल्या विविध मूल्यनांच्या मुळाशी असते.

अनुक्रमणिका

मार्क्सवादी मॉडेलबाबत पुढील आक्षेप घेता येतात. (१) मानवी समाजाच्या इतिहासाचे कालिक विभाजन मार्क्सवाद्यांनी ज्या रीतीने केले आहे ती सर्व ठिकाणी लागू पडत नाही. उदाहरणार्थ, भारतात गुलामगिरी कधीकाळी होती हे विधान वादातीत नाही. भारतीय इतिहासावर लिहिणाऱ्यांपैकी काहींनी येथे गुलामगिरी अस्तित्वात असल्याचा उल्लेख केला आहे हे खरे; उदाहरणार्थ, पेशवाईत गुलामांचा निर्देश मिळतो असे काही लेखकांनी दाखविले आहे. परंतु या गुलामांची जीवनपद्धती ही प्राचीन युरोपातील गुलामांच्या जीवनपद्धतीपेक्षा फार वेगळी व जास्त चांगली होती असे त्यांच्याच निवेदनावरून ध्यानात येते. पाश्चात्त्य देशांतील गुलामांपेक्षा एतद्देशीय गुलामांना कितीतरी जास्त प्रमाणात स्वातंत्र्य असल्याचेही दिसून येते. मार्क्सवाद्यांच्या सिद्धान्ताप्रमाणे गुलामगिरीनंतरचा पुढचा ऐतिहासिक टप्पा म्हणजे सरंजामशाही समाजव्यवस्था ज्या प्रकारची सरंजामशाही इंग्लंडमध्ये होती तशी भारतात कधीकाळी होती की नाही, याबद्दलचा आर. एस. शर्मा, हरबंस मुखिया, इर्फान हबीब या मार्क्सवादी विचारसरणी मान्य असलेल्या भारतीय इतिहासकारांमध्ये चाललेला वाद अजून संपलेला नाही. वादाकरता जरी आपण क्षणभर असे मान्य केले की कोणत्या तरी प्रकारची सरंजामशाही भारतात होती, तरी त्यामुळे मध्ययुगीन भारताच्या सांस्कृतिक इमारतीच्या कोणत्या वैशिष्टयांवर प्रकाश पडणार आहे? या काळात भारतामध्ये भक्तिसंप्रदायाचा उदय झाला व तो जोमदारपणे फोफावला. पण भक्तिसंप्रदायाला सरंजामशाहीचा आविष्कार मानता येईल असे वाटत नाही. पाश्चात्त्य देशांतील सरंजामशाही अर्थव्यवस्था व कॅथलिक चर्चमधील श्रेणिव्यवस्था यांच्यात जसा संबंध असल्याचे दाखविता येते तसे भारतातील भक्तिसंप्रदायाच्या संदर्भात दाखविता येत नाही. ईश्वर व भक्त यांच्यामधील संबंध आणि राजे / सरंजामदार व त्यांचे मांडलिक किंवा भूदास यांच्यातील संबंध हे एका प्रकारचे नाहीत. दुसरे असे की, भक्तिसंप्रदाय हा लोकशाहीच्या बाजूने झुकलेला असल्याचे स्पष्ट दिसते; तसे सरंजामशाहीबद्दल म्हणता येणार नाही. समाजाच्या इतिहासातील याच्या पुढची अवस्था म्हणजे भांडवलशाहीची. पाश्चात्त्य देशांमध्ये भांडवलशाहीचा उदय व विकास व्यक्तिवाद, व्यक्तिस्वातंत्र्य, समानता, राष्ट्रवाद, राजकीय क्षेत्रातील लोकशाही यांच्या उदय-विकासाशी संलग्न असल्याचे स्पष्टपणे दिसते. भारतात वरील संकल्पना व मूल्ये यांचा प्रसार एकोणिसाव्या शतकाचा उत्तरार्ध व विसाव्या शतकाचा पूर्वार्ध या काळात झाल्याचे आढळते; आणि तोही प्रामुख्याने आंग्लविद्याशिक्षितांमध्येच. या घटनेतील आश्चर्यकारक भाग असा की, भारतात भांडवलशाहीचा उदय होण्यापूर्वीच वरील मूल्यांचा प्रसार भारतात झाला. म्हणजे हा सर्वच प्रकार मार्क्सवाद्यांच्या दृष्टीने उफराटा म्हणावा लागतो. परंतु स्वत:ला मार्क्सवादी समजणाऱ्या काही भारतीय विचारवंतांची या बाबतीत फसगत झाल्याचे दिसते. उदाहरणार्थ, शरच्चंद्र मुक्तिबोधांच्या मते केशवसुत हे भारतीय औद्योगिक (भांडवलशाही) युगातील बिनीचे कवी होते असे म्हणणे म्हणजे कालविपर्यास करणे होय. कारण केशवसुत १९०५ मध्ये परलोकवासी झाले; परंतु तोपर्यंत येथे म्हणण्यासारखे **भारतीय** उद्योगधंदे नव्हते किंवा **भारतीय** उद्योजकही नव्हते. **भारतीय** भांडवलशाहीची वाढ होऊ द्यायची नाही, असे ब्रिटिश राज्यकर्त्यांनी जाणीवपूर्वक स्वीकारलेले धोरण होते ही वस्तुस्थिती सर्वांना ठाऊक आहे. एतद्देशीय भांडवलशाही अस्तित्वात नसतानाही या अर्थव्यवस्थेशी संलग्न असलेल्या उदारमतवादी (लिबरल) मूल्यांचा प्रसार भारतातील शहरांमध्ये कसा झाला या प्रश्नाला जिला 'कलोनियल मोड ऑफ प्रॉडक्शन' म्हणतात तिच्या साहाय्याने कदाचित उत्तर देता येईल. (या उत्पादनपद्धतीविषयी **इकॉनॉमिक अँड पोलिटिकल वीकलीमध्ये**–बहुधा १९७५ साली–वाद झाल्याचे स्मरते.) हा अभ्युपगम स्वीकारला तर ब्रिटिश राजवटीत व नंतरही बहुतेक भारतीय विचारवंत परप्रत्ययनेयबुद्धी का होते याचाही उलगडा होऊ शकेल. परंतु भारतीय मार्क्सवाद्यांनी या अभ्युदयाकडे लक्ष दिल्याचे दिसत नाही.

मार्क्सवादी मॉडेलवरील दुसरा आक्षेप जास्त मूलभूत व सार्वत्रिक स्वरूपाचा आहे. मार्क्सवादी दृष्टिकोणाप्रमाणे ज्या देशांनी आपल्या जीवनाची जाणीवपूर्वक नव्याने जडणघडण केली, त्या देशांमध्ये गेल्या काही वर्षांमध्ये बऱ्याच उलथापालथी होत आहेत. त्यांच्यामुळे हे आक्षेप निर्माण झालेले आहेत. या देशांमध्ये खाजगीकरणाच्या तत्त्वाचा वापर नव्याने

करण्यात येतो आहे; उद्योगधंद्यांत व शेतीत व्यक्तिगत फायद्याच्या प्रलोभनाला अधिकृत मंजुरी देण्यात आलेली आहे. सामूहिक शेतांमधील तुकडे व्यक्तींना व कुटुंबांना दीर्घ मुदतीच्या करारावर कसण्यासाठी देण्यात आले आहेत, त्यांवर काम करण्यासाठी निश्चित वेतनावर शेतमजूर नेमण्याची मुभा त्यांना देण्यात आली आहे, औद्योगिक क्षेत्रातील कामगारांना आता आपल्या कारखान्याचे भागधारक होता येते, व नफ्यातील त्यांचा वैयक्तिक हिस्सा त्यांना मिळतो. डेंग आणि इतर चिनी पुढाऱ्यांच्या वक्तव्यांवरून असे दिसते की खाजगीकरणावर आधारलेले नवे आर्थिक धोरण हे लेनिनच्या काळातील अशाच धोरणाप्रमाणे (न्यू इकॉनॉमिक पॉलिसी) अल्पकालिक राहणार नसून ते दीर्घकालिक असणार आहे.

वरील बदलामुळे काही तात्त्विक दृष्टचा महत्त्वाचे असे प्रश्न निर्माण होतात. जर व्यक्तींना लांब मुदतीसाठी जमिनीचे तुकडे भाडयाने मिळत असतील किंवा ते त्यांच्या मालकीचे होऊ शकत असतील व जमीन कसण्यात मदतनीस म्हणून ते पगारी नोकर ठेवू शकत असतील, तर या उत्पादनपद्धतीत व भांडवलदारी उत्पादनपद्धतीत फरक कोठे राहिला ? मार्क्सवाद्यांनी मूल्य हे मानवी श्रमातून निर्माण होत असते (लेबर थिअरी ऑफ व्हॅल्यू) हा आपला सिद्धान्त सोडून दिला आहे का ? निश्चित वेतनावर शेतमजूर नेमण्यास परवानगी देऊन आपला शोषणाचा सिद्धान्त टाकून दिला आहे का ? रशियात कामगारवर्गाच्या हातात सत्ता एकवटल्याला साठ वर्षे होऊन गेली; तरी तेथे मानवाला आपली मुक्त निर्माणशक्ती परत मिळालेली नाही याचे स्पष्टीकरण कसे द्यायचे ? जर ती परत मिळाली असेल, तर लोकांच्या दैनंदिन गरजा भागविण्यासाठी लागणाऱ्या व चांगल्या दर्जाच्या वस्तूंचा रशियात व इतर साम्यवादी देशांमध्ये तुटवडा का असावा ? ज्यात शोषण चालते अशा देशांपेक्षा साम्यवादी देश हे मूल्यदृष्टचा जास्त वरच्या पातळीवर असतील तर रशियासारख्या समाजवादी देशामध्ये भ्रष्टाचार, वशिलेबाजी, अतिरिक्त मद्यपान, तरुण पिढीतील मुलांमध्ये दिसणारी गुन्हेगारी प्रवृत्ती इत्यादी अपप्रवृत्ती कशा निर्माण झाल्या या प्रश्नाला काय उत्तर देता येईल ? रशियात स्टॅलिनवाद निर्माण होऊच कसा शकला ? जर मूल्ये ही समाजरचनेवर **अवलंबून** व कालसापेक्ष असतील तर स्टॅलिनयुगावर हल्ला करताना कोणत्या मूल्यांचा आधार घेण्यात आला ? ही मूल्ये समाजनिरपेक्ष, चिरंतन आहेत असे मानायचे का ?

मार्क्सवादी देशांमध्ये यापुढे काय होणार आहे हे इतक्यात सांगणे कठीण आहे. पण निदान काही प्रमाणात हे देश उदारमतवादाचा (लिबरॅलिझम) स्वीकार करतील असे भाकित केल्यास ते फारसे चुकीचे ठरणार नाही. जर समाजवादी देशही लिबरॅलिझमच्या दिशेने मार्गक्रमणा करण्याची चिन्हे दिसत असतील तर या (म्हणजे लिबरल) मॉडेलची चिकित्सा करणे अगत्याचे ठरते. या मॉडेलची सर्वांगीण परीक्षा येथे करणे शक्य नाही. म्हणून त्याच्या फार महत्त्वाच्या अशा एका अंगाची काहीशा तपशीलात जाऊन आपण चर्चा करू. ते अंग म्हणजे उपयुक्ततावादाचा सिद्धान्त (युटिलिटेरिअॅनिझम). मानवी मनोरचनेविषयी एक मूलगामी मर्मदृष्टी या सिद्धान्ताकडून आपल्याला मिळते असा दावा करण्यात आलेला आहे. माणसाचे मन अगदी स्वाभाविकपणे कशाकडे ओढ घेते आणि कशाला मूल्ययुक्त मानते याबद्दल वरील मर्मदृष्टीमुळे आवश्यक ते सर्व माहीत होते, असेही मानण्यात येते. या प्रणालीचा एक प्रमुख प्रणेता म्हणजे जेरेमी बेन्टॅम. त्याच्या मते माणसाच्या मनावर दोन महान शक्तींचे वर्चस्व असते : त्या म्हणजे सुख व दुःख. सुखाचा पाठलाग करणे व दुःखापासून दूर जाणे या माणसाच्या नैसर्गिक प्रेरणा आहेत. जर एखादा माणूस सुख टाळण्याचा प्रयत्न करीत असेल तर त्याचे कारण त्याला आलेले आधीचे दुर्दैवी अनुभव होत. या आधीच्या सुखाच्या बहुतेक **अनुभवांबरोबर** किंवा **लगेचच नंतर** त्याला दुःखाचे अनुभव आलेले असतात. हे दुःख नको वाटल्यामुळे त्याच्या आधी किंवा त्याच्या बरोबरीने आलेले सुखही नको असे त्याला वाटू लागते. पण हा केवळ दुर्दैवी पूर्वानुभवांचा परिणाम मानायला हवा. असे दुर्दैवी पूर्वानुभव वजा केले तर हेच दिसेल की सुखांची विपुलता हेच माणसाचे प्रेयस व श्रेयसही असते.

वरील सिद्धान्ताच्या साहाय्याने साहित्यकृतींमुळे प्राप्त होणाऱ्या व इतरही अनुभवांचे कसे मूल्यमापन करायचे हे आय. ए. रिचर्ड्सने आपल्या **प्रिन्सिपल्स ऑफ लिटररी क्रिटिसिझम** या पुस्तकात दाखविले आहे. रिचर्ड्सने स्वतः अज्ञेयवादाचा स्वीकार केला आहे.

साहित्याकडून मूल्ययुक्त अनुभवांची अपेक्षा बाळगणाऱ्या वाचकानेही यात्र जीवनदृष्टीचा स्वीकार करावा अशी शिफारस त्याने आपल्या पुस्तकांमध्ये केलेली आहे. त्याच्या मते माणूस हा अनंत अवकाश व काल यांनी वेढलेला, विश्वात पूर्णपणे एकाकी असलेला जीव आहे. तो आता जे जीवन जगतो आहे तेच त्याचे ज्याविषयी खात्री बाळगता येईल असे एकमेव जीवन आहे. आणि आज तो ज्या जगात वावरतो आहे तेच त्याला उपलब्ध असलेले एकमेव जग आहे. या जगाचेच ज्ञान त्याला होते व होऊ शकते. अशा रीतीने बंदिस्त असलेल्या माणसाला आपले जीवन सर्वांत जास्त चांगले, मूल्ययुक्त असे करता येईल ? अशा स्थितीत चांगले जीवन म्हणजे तरी काय ? रिचर्ड्सला यावर सुचणारे एकमेव उत्तर असे : माणसाने आपल्या ऐहिक जीवनाचे असे व्यवस्थापन करायला हवे, की ज्यामुळे त्याच्या जास्तीत जास्त इच्छांचे जास्तीत जास्त मोठ्या प्रमाणावर समाधान होईल. यातच माणसाचे श्रेयस आहे. यावर येणारा सर्वांत महत्त्वाचा आक्षेप असा : येथे सुचविलेला मूल्ययुक्ततेचा निकष जर स्वीकारला तर गांधींसारख्यांचे जीवन मूल्यहीन म्हणावे लागेल. आणि साहित्याच्या क्षेत्रात प्रत्येक व्यामिश्र काव्यानुभव, केवळ तो व्यामिश्र आहे या कारणामुळे, कोणत्याही सरळ, सुलभ पण तीव्र अनुभवापेक्षा उजवा ठरेल.

मार्क्सवादी व उपयुक्ततावादी यांच्यातील एका साम्यस्थळाची व एका बाबतीतल्या भेदाची येथे नोंद करायला हवी. दोन्ही मतप्रणालींप्रमाणे जास्तीत जास्त प्रेरणांचे समाधान प्राप्त करून घेण्यात माणसाचे श्रेयस आहे. गरजा वाढवा आणि त्यांचे समाधान प्राप्त करून घ्या हा समान संदेश वरील दोन्ही प्रणाली देतील यात शंका नाही. त्यांच्यामधील भेदही महत्त्वाचा आहे. मार्क्सवादी विचारवंत असे मानतात की व्यक्तीच्या तुलनेने समष्टी ही व्यक्तीच्या (तार्किक दृष्ट्या) आधी असते व जास्त महत्वाचीही असते. उपयुक्ततावाद्यांचा दृष्टिकोण याच्या बरोबर विरोधी आहे. हा भेद महत्त्वाचा असला तरी आपल्या आताच्या चर्चेच्या संदर्भात ज्या मुद्द्याबाबत या दोन प्रणालींमध्ये साम्य आहे तो मुद्दा जास्त प्रस्तुत आहे. तो हा की या दोन्ही प्रणालींमध्ये आत्मसंयम, गरजा कमी करणे, त्यांच्या तृप्तीवर अंकुश ठेवणे या गोष्टींना मुळीच स्थान नाही. (त्यांच्यातील भेदाचा निर्देश आपण पुढे पुन्हा करणार आहोत)

न. भा. दि. ६

यानंतर आपण तिसऱ्या म्हणजे भारतीय मॉडेलचा विचार करणार आहोत. पहिल्या दोन मॉडेलसना एक पर्याय म्हणून त्याची चर्चा येथे करायची आहे. त्याला भारतीय मॉडेल म्हणण्यापेक्षा बौद्धमताने परिष्कृत झालेले हिंदू मॉडेल असे म्हणणे जास्त समर्पक ठरेल. त्याची थोडक्यात पुढीलप्रमाणे मांडणी करता येईल : (अ) वैदिक समाजाला प्राप्त झालेल्या एका गूढ मर्मदृष्टीप्रमाणे (मिस्टिकल इंटूइशन) एका बाजूला सर्व विश्व व दुसऱ्या बाजूला मानवी समाज या दोन सुनियंत्रित व परस्परसंबंधित अशा समष्टी आहेत. सर्व विश्वाचे नियमन करणारे तत्त्व म्हणजे ऋत; तेच तत्त्व धर्माच्या स्वरूपात मानवी जीवनाचे नियमन करते. (आ) वैदिक विचारसरणीप्रमाणे यज्ञ हा आराधनेतील/पूजेतील सर्वांत मूलभूत घटक आहे. (इ) माणसाला या सर्व व्यवस्थेत एक अनन्यसाधारण स्थान आहे व निश्चित असे प्रयोजनही आहे. माणसाच्या अस्तित्वामुळे विश्वाची सुव्यवस्था अबाधित राहते व माणसांच्या मार्फत विश्व आपल्या आत्मतत्त्वाचा संपूर्ण आविष्कार साधू शकते. माणसातील प्रज्ञानामुळे त्याला धर्माच्या रूपात ऋताची जाण येते. धर्माचे मूलभूत तत्त्व म्हणजे दान; आणि दान व यज्ञ एकरूपच आहेत. इतरांना ज्या ज्या गोष्टी माणूस देऊ लागतो त्या त्या त्यांना देणे म्हणजे दान. (ई) धर्माचे पालन करून विश्वसमष्टीला सुस्थितीत ठेवण्याच्या कामात माणूस सक्रिय मदत करीत असतो. त्याचप्रमाणे समाजधारणेच्याही कामी त्याची मदत होत असते; मानवी समाज हा विश्वसमष्टीचा एक जैविक भागच होय. माणूस हा जसा अपरिहार्यपणे विश्वसमष्टीचा एक भाग असतो तसाच तो अपरिहार्यपणे चातुर्वर्ण्यावर आधारलेल्या समाजाचाही एक भाग असतो. मानवी समाजाची बांधणी या तत्त्वावर आधारलेली असावी ही गोष्ट यादृच्छिक नसून अपरिहार्य अशी आहे. (उ) यानंतर लगेचच पुरुषार्थांची चर्चा करणे क्रमप्राप्त ठरते. पुरुषार्थांची प्राप्ती होण्यातच मानवाचा आनंद व त्याच्या जीवनाचे साफल्य असते. सुरुवातीला धर्म, अर्थ व काम या तीनच पुरुषार्थांना मान्यता मिळाली होती. माणसाला काही नैसर्गिक इच्छा, गरजा असतात. त्यांच्या समाधानासाठी तो उत्स्फूर्तपणे प्रयत्नशील असतो. काही नैसर्गिक हालचाली व क्रियांबद्दलही हे खरे आहे. त्या स्वतः आनंदरूप

असतात. या सर्वांचा समावेश काम या पुरुषार्थात होतो. मानवी कृती सामान्यतः कामातून निर्माण होतात हे मनूचे मत आहे. कामामध्ये ज्या इच्छादींचा समावेश होतो त्यांच्या तृप्तीसाठी माणसाला जी साधने लागतात त्यांचा समावेश अर्थामध्ये होतो. काम आणि अर्थ यांच्या प्राप्तीसाठी माणसाकडून होणारे प्रयत्न ज्या चौकटीत होतात तिला धर्म म्हणतात. या चौकटीला एक वैश्विक बाजू आहे व दुसरी सामाजिक बाजू आहे. आवश्यक मानले गेलेले विधी करण्याने धर्माची वैश्विक बाजू सांभाळली जाते; आणि आपापल्या वर्णाला उचित असलेली कर्तव्ये करण्याने धर्माच्या सामाजिक अंगाची काळजी घेतली जाते. (ऊ) वरीलपैकी कोणत्याही पुरुषार्थाची साधना त्याला इतर पुरुषार्थांपासून अलग काढून करायची नसते. जीवन जर आनंदी व संतुलित ठेवायचे असेल तर तिन्ही पुरुषार्थांमध्ये सुसंवाद असणे जरूर आहे. एकाच पुरुषार्थाचा फार मोठ्या प्रमाणावर पाठपुरावा केला तर त्यामुळे इतर पुरुषार्थांची हानी होते; इतकेच नाही तर ज्यावर सर्व लक्ष केंद्रित केले जाते त्याचीही हानी होते. हे अर्थ व काम यांच्याविषयीच खरे आहे असे नसून धर्माविषयीही ते खरे आहे. (ओ) संतुलित समाजातील कोणत्याही सभासदाने आपली विहित कर्तव्ये पार पाडली व देव, ऋषी व पूर्वज यांची ऋणे फेडली की त्याच्या बदल्यात त्यालाही काहीतरी मिळत असते; ते म्हणजे अर्थ व व काम यांचा निर्वेधपणे पाठपुरावा करण्याचे स्वातंत्र्य. (औ) या आधी म्हटल्याप्रमाणे प्रारंभी धर्म, अर्थ व काम या तीनच पुरुषार्थांना मान्यता मिळालेली होती. या त्रिवर्गात नंतर मोक्षाची भर पडली. मोक्ष म्हणजे मुक्ती, सुटका– ऐहिक जगाच्या बंधनापासून, पुनर्जन्माच्या आवर्तनांपासून, कर्मगतीपासून. सर्वांत महत्त्वाची मुक्ती मिळते ती एका भ्रांतीपासून. आपले खरे स्वरूप विसरणे, प्राकृतिक आत्मा-स्वरूप अशा स्वतःची या ऐहिक जगातील एका प्राकृतिक अहम्‌शी गल्लत करणे हे या भ्रांतीचे स्वरूप होय. मोक्षामुळे या भ्रांतीचे निरसन होते. (अं) त्रिवर्गात मोक्षाची भर पडल्याने जुन्या पुरुषार्थव्यवस्थेत व धर्मव्यवस्थेत मोठा बदल घडून येणे स्वाभाविक होते. इतर पुरुषार्थांच्या तुलनेने मोक्षाला जास्त महत्त्वाचे, मध्यवर्ती असे स्थान मिळू लागले; आणि इतरांपेक्षा मोक्षधर्म हा जास्त व्यापक स्वरूपाचा आणि वरच्या दर्जाचा धर्म आहे असे मानले जाऊ लागले. मोक्षधर्माचेच दुसरे नाव म्हणजे साधारणधर्म, वैश्विक धर्म. सर्व प्राणिमात्रांचे हित हे साधारणधर्माचे उद्दिष्ट असून सर्व मुमुक्षूंना तो सारखाच बंधनकारक असतो– त्यांच्या वर्णधर्मांमध्ये भिन्नता असली तरी साधारणधर्माबाबत त्यांच्यात समानता आहे. (या परिच्छेदातील मजकूर प्रा. मे. पुं. रेगे यांच्या ‘ द कॉन्सेप्ट ऑफ मॅन इन द हिंदू ट्रॅडिशन ’ या अप्रकाशित लेखावर आधारलेला आहे. या लेखाचा संक्षेप करताना मुळातील मजकुराला मी योग्य तो न्याय देऊ शकलेलो नाही याची मला जाणीव आहे.)

ज्या तीन मॉडेल्सचा आपण वर परिचय करून घेतला त्यांच्यात साम्य व भेद दोन्ही उपस्थित आहेत. धर्म, अर्थ व काम हे मार्क्सवादी व उदारमतवादी या दोहोंना स्वीकार्य वाटण्यासारखे आहेत – निदान त्यांचे स्वरूप काय आहे याचे त्यांना आकलन होऊ शकेल. परंतु वर्णव्यवस्था व मोक्ष यांच्याबद्दल हा दावा करता येईल असे वाटत नाही. आजच्या भारतीय समाजापुरते बोलायचे तर असे म्हणता येईल, की आज तरी वर्णांपेक्षा जातींना जास्त महत्त्व आलेले आहे. आणि वर्ण व जाती यांच्यामध्ये कोणत्या प्रकारचा संबंध आहे, याविषयी आज तरी निश्चित असे काहीच सांगता येण्यासारखे नाही. ज्यांना सवर्ण मानले जाते त्यांच्यातील जातींमध्ये उच्चनीचत्व ठरविताना आज तरी कोणी वर्णव्यवस्थेचा आधार घेत असेल असे वाटत नाही. एका बाजूला सवर्ण व दुसऱ्या बाजूला अवर्ण/पंचम असा भेद करायचा असेल तरच आणि केवळ त्याच संदर्भात सवर्णता–सर्व तपशिलासकटची संपूर्ण वर्णव्यवस्था नव्हे–प्रस्तुत ठरते. मोक्षाची गोष्ट निराळी आहे. गांधी आणि विनोबा यांना हिंदुत्वाचे आजच्या युगातील सर्वोत्तम प्रतिनिधी मानणे योग्य ठरेल. मानवी समानतेच्या विरुद्ध ठरणाऱ्या हिंदू परंपरेतील घटकांना या दोघांनी तीव्र विरोध केल्याचे सर्वांना माहीत आहे. हिंदुत्वाच्या संकल्पनेला नव्याने घडविण्याचा त्यांनी मोठ्या निष्ठेने, आपल्या विचारांच्या व आचारांच्या मार्गांनी प्रयत्न केला. त्यांनी मोक्ष/मोक्षधर्म यांचाही तितक्याच निष्ठेने पाठपुरावा केला. मोक्षाबद्दल चर्चा बहुधा फक्त तात्त्विक पातळीवर करण्यात येते. त्याच्या जोडीला आणखीही एक गोष्ट करण्याची जरुरी आहे; ती म्हणजे मोक्षधर्माला अनुसरून जगलेल्यांच्या

प्रत्यक्ष जीवनाची चर्चा. गांधींसारख्यांनी एक विशिष्ट प्रकारची जीवनपद्धती घडविली; तिच्यात मोक्षधर्माचा आविष्कार, त्याचे देहीकरण आढळते. मोक्षाच्या तात्त्विक चर्चेला गांधींसारख्यांच्या जीवनप्रकाराच्या चिकित्सेची जोड देणे आवश्यक आहे. मोक्षधर्मी माणसाचे प्रत्यक्ष बोलणे, चालणे इत्यादींचा अभ्यास करणे फार अगत्याचे आहे. मोक्षाबद्दल आणि मोक्षधर्माविषयी केवळ अमूर्त पातळीवर विचार करणाऱ्यांच्या मनात ज्या शंका निर्माण होतात, त्यांपैकी बहुतेकांचे निरसन मोक्षधर्म जगणाऱ्यांच्या प्रत्यक्ष जीवनाचे अवलोकन केल्यास होऊ शकेल.

एक उदाहरण म्हणून येथे मोक्षाच्या विरुद्ध प्रा. राजेन्द्रप्रसाद यांनी जो युक्तिवाद केला आहे त्याचा विचार करू. आपल्या 'द थिअरी ऑफ पुरुषार्थाज: रीव्हॅल्युएशन अँड रिकन्स्ट्रक्शन' या लेखातील त्यांचे म्हणणे असे की धर्म, अर्थ, काम यांच्याप्रमाणे मोक्षाचीही इच्छा सर्व माणसांमध्ये नैसर्गिकपणे असते हे म्हणणे प्रत्यक्ष अवलोकनाच्या कसोटीला उतरेल असे वाटत नाही. बौद्ध, जैन, न्याय, सांख्य, वेदान्त या मतांपैकी कोणत्याही मतानुसार असणारी मोक्षाची संकल्पना घेतली तरी वरील निष्कर्षाला बाध येणार नाही. यावर जर कोणी असे म्हटले की माणसाला जशी सामाजिक उद्दिष्टे असतात तसे आत्मसमाधान किंवा व्यक्तिगत शांती यांसारखे वैयक्तिक उद्दिष्ट नसेलच का? तर त्यावर होकारार्थी उत्तर द्यावे लागेल; कारण असे उद्दिष्ट असू शकते हे सत्य आहे. माणसांना मोक्षाची इच्छा असते असे म्हणणे म्हणजे सर्व माणसांविषयीचे एक सत्य असे सार्वत्रिक वर्णनात्मक विधान करणे नव्हे. माणसाने मोक्षाची इच्छा करावी असे आदेशात्मक विधान करता येईल इतके मात्र खरे. काही माणसांच्या मनात नसणाऱ्या मुमुक्षा नावाच्या विशिष्ट इच्छेचा विषय मोक्ष असतो हे वर्णनात्मक विधान करणे हेही बरोबर ठरेल. जर मोक्ष हा माणसांच्या विवक्षित इच्छेचा विषय असेल तर त्याचा अंतर्भाव काम या पुरुषार्थात करावा लागेल. मोक्ष हा जर माणसांच्या वैयक्तिक इच्छेचा विषय असेल तर त्याला केवळ व्यक्तिसंबद्ध मूल्याचे स्थान द्यावे लागेल; पण मोक्षाला सामाजिक संदर्भात स्थान असते असे मात्र म्हणता येणार नाही. कारण मुक्त असणे म्हणजे समाजाने नेमून दिलेली कोणती तरी विशिष्ट कामे चांगल्या रीतीने करणे असे नाही. स्वातंत्र्याच्या संकल्पनेला दोन अंगे आहेत. कोणत्या तरी गोष्टीपासून मिळालेली मुक्तता आणि कोणती तरी गोष्ट करण्याची मुभा. मोक्षाच्या संकल्पनेमध्ये वरीलपैकी दुसऱ्या अंगावर भर दिलेला नसतो. कशाच्या तरी पासून मिळणारी सुटका ही व्यक्तिकेंद्रित संकल्पना आहे. काही तरी करण्याची मुभा मात्र सामाजिक संदर्भात महत्त्वाची ठरते. स्वातंत्र्याच्या या अंगाच्या मार्फत माणसाचा समाजाशी संबंध येतो. कारण हे अंग अस्तित्वात आहे म्हणूनच माणूस सामाजिक हिताचे असे एखादे कार्य सुरू करू शकतो किंवा त्यात भाग घेऊ शकतो. त्रिवर्गाचा सिद्धान्त व्यक्ती व समाज, एक व्यक्ती आणि इतर व्यक्ती या दुहेरी सामाजिक संदर्भाचे, त्यातील कार्यांचे, त्यासाठी आवश्यक असलेल्या गोष्टींचे सतत भान ठेवतो. धर्माच्या साहाय्याने अर्थ व काम यांचे नियंत्रण का व कसे करायचे हे वरील सिद्धान्तामुळेच ठरते. पण एखादी व्यक्ती स्थितप्रज्ञ झाली तर **समाजाच्या दृष्टीने** त्या घटनेला काय महत्त्व आहे? समजा, एखाद्याला अविचल अशी मन:शांती प्राप्त झाली आहे. जोपर्यंत ती व्यक्ती समाजातील वाईट गोष्टींना आळा घालण्याचा आणि चांगल्या गोष्टींना बलवान करण्याचा प्रयत्न करीत नाही तोपर्यंत त्या मन:शांतीला एक व्यक्तिगत गोष्ट इतकेच स्थान असणार; तिला सामाजिक अंग आणि महत्त्व असणार नाही. आणखी असे की मोक्षप्राप्ती होणे म्हणजे आपल्या आजूबाजूच्या गोष्टींबद्दल, घटनांबद्दल पूर्णपणे उदासीन होणे हेच असेल तर जगातील वाईट गोष्टींना आळा घालण्याचे कामही असा मोक्षप्राप्ती झालेला माणूस करू शकणार नाही. जगाविषयीची पूर्ण उदासीनता ही एक न-नैतिक गोष्ट आहे. पुन्हा असे की आध्यात्मिक स्थितप्रज्ञतेवर भर दिला की शरीराकडे, शारीरिक सुस्थितीकडेदेखील दुर्लक्ष हे होणारच.

या आक्षेपांचा परामर्श घेण्याच्या आधी एका गोष्टीकडे वाचकाचे लक्ष वेधायला हवे. भारतातील तत्त्वज्ञानाच्या व धार्मिकतेच्या क्षेत्रांमधील बहुतेक तत्त्वप्रणालींनी मोक्षाचा, किंवा किमानपक्षी आत्मसंयमाचा, ताटस्थ्याचा पुरस्कार केला आहे. या बाबतीत इतक्या मोठ्या प्रमाणावर मतैक्य असणे ही महत्त्वाची गोष्ट आहे. निदान या कारणासाठी तरी या पुरस्काराकडे अगत्याने लक्ष द्यायला हवे. याहीपेक्षा महत्त्वाचा मुद्दा

अनुक्रमणिका

असा, की आत्मसंयमाबाबतीतल्या या आदेशाला फार मोठ्या प्रमाणावर प्रतिसाद मिळाला होता. संपूर्ण श्रमणपरंपरा याची साक्ष देईल. या मोठ्या प्रतिसादावरून असे अनुमान करता येईल, की प्रवृत्तीप्रमाणे निवृत्तीचीही मुळे मानवी मनात खोलवर रुजलेली आहेत. सांख्यदर्शन हे एक अतिभौतिकीय दर्शन आहे; त्याचा उद्देश अंतिम वास्तवाच्या स्वरूपासंबंधी मर्मदृष्टी देणे हा असल्याचे सर्वमान्यच आहे. परंतु या दर्शनाकडे आणखीही एका दृष्टिकोणातून पाहता येऊ शकेल. माणसाच्या एकूण व्यक्तित्वाच्या स्वरूपाबद्दल ते काहीतरी महत्त्वाचे सांगते आहे असे मानता येईल : ते असे की प्रकृती–जिच्यात सर्व सृष्टीचा व माणसाच्या प्राकृतिक व्यक्तित्वाचा अंतर्भाव होतो–ही आवर्तनाचा एक विशिष्ट नियम पाळते. तिच्यात चलनवलन सुरू झाल्यानंतर ती विविध अंगांनी फुलते, नतर ती निवृत्त होऊ लागते व शेवटी आपल्यातच मिटून जाते. मानवी व्यक्तीच्या आयुष्याचा आलेख असाच असतो ना ? फ्रॉइडने आपल्या **बियाँड द प्लेझर प्रिन्सिपल**मध्ये माणसातील निवृत्तीच्या नैसर्गिक प्रेरणेवर भर देण्यामागे हीच मर्मदृष्टी असण्याची शक्यता आहे. काही माणसांमध्ये जगण्याची इच्छा प्रबळ असेल, तर इतर काहींमध्ये निवृत्तीची; पण त्या दोन्ही सारख्याच निसर्गदत्त असण्याची शक्यता का नाकारायची ? निवृत्तिप्रेरणेच्या नैसर्गिकतेवर विश्वास बसणे आजच्या माणसाला कठीण वाटत असेल तर तो उपयुक्ततावादाच्या, ऐहिकतावादाच्या, अनुभववादाच्या प्रचंड प्रभावाचा परिणाम आहे इतकेच ठरेल. समष्टीशिवाय व्यक्ती अस्तित्वात असू शकते असे मानणाऱ्यांना–बहुतेक उपयुक्ततावाद्यांचा, सुखैकवाद्यांचा हे मानण्याकडे कल असतो–व्यक्ती ही समष्टीसाठी सर्वस्वाचादेखील त्याग करू शकते, तिला तशी स्वाभाविक प्रेरणा असू शकते हे मान्य करणे कठीण जाते. हेगेल-मार्क्सवाद्यांसारख्या इतरांना हे जरी पटले नाही तरी निदान कळू शकेल. या लेखाच्या सुरुवातीला आपण मार्क्सवादी व उपयुक्ततावादी, उदारमतवादी–लिबरल–यांच्यातील एका भेदाचा निर्देश केला होता, त्याची येथे वाचकास आठवण करून देणे जरूर आहे.

प्रा. राजेन्द्रप्रसादांनी उपस्थित केलेल्या इतर आक्षेपांकडे आता वळू. मानवी जीवनात मोक्षाला स्वतंत्र, स्वयपूर्ण पुरुषार्थाचे स्थान देण्यास त्यांचा विरोध आहे. मोक्ष हा तथाकथित पुरुषार्थ व्यक्तिकेंद्रित असतो असे त्यांचे मत आहे. मोक्षाचा साधारणधर्माशी काय संबंध आहे याबद्दलचा निर्देश याआधी आलेला आहे; त्याची येथे वाचकास आठवण करून द्यायला हवी. **गीता** किंवा **मनुस्मृती** किंवा **अर्थशास्त्र**[१] यांत साधारणधर्माबद्दल जे विवेचन केले आहे ते पाहिले, की मोक्ष आणि मोक्षधर्म यांना व्यक्तिकेंद्रित का म्हणायचे हेच समजत नाही. नुसत्या व्यक्तिगत जीवनात नव्हे तर सामाजिकतेच्या संदर्भात, इतर व्यक्तींशी येणाऱ्या संबंधांतही साधारणधर्माप्रमाणे वागणाऱ्यांनी आपल्या आचारविचारांचे नियमन कसे करावे हेच या ग्रंथांमध्ये सांगितले आहे. खरे पाहता, केवळ व्यक्तिकेंद्रित जीवनप्रकारात अहिंसा, अपरिग्रह, करुणा इत्यादींना काय स्थान असू शकेल ? सामाजिक संदर्भातच त्यांना अर्थ असू शकतो. आपल्या सीमित, व्यक्तिगत अहम्‌च्या पलीकडे जाऊन इतरांचे हित कसे साधायचे, याचे मार्गदर्शन साधारणधर्माच्या मार्फत होत असते. विवेकानंद, टिळक, गांधी, विनोबा यांच्या जीवनांवरून व विचारांवरून असे कोठेही दिसत नाही की ते शिव-अशिव, सामाजिक न्याय-अन्याय यांच्या पलीकडे गेले होते; उलटपक्षी, सामाजिक न्यायासाठी, शिवाच्या विजयासाठी प्राणपणाने झगडल्याचे पुरावे त्यांच्या आयुष्यांत पावलोपावली दिसून येतात. भाकरीमध्येच ज्यांना देव दिसत होता, अशा भुकेलेल्यांसाठी ते उपवासाचे व्रत सांगत नव्हते. त्यांना त्यांच्या जरुरीप्रमाणे अन्न मिळालेच पाहिजे असा त्यांचा आग्रह होता. साधारणधर्म आणि समाजनियमनासाठी आवश्यक असलेला कोणताही धर्म परस्परव्यावर्तक नसल्याचे मध्ययुगीन संतकवींच्या लेखनावरूनही स्पष्ट होते. साधारणधर्माप्रमाणे जगणे म्हणजे आपल्या सामाजिक व नैतिक कर्तव्यांचा त्याग करणे नव्हे; या दोहोंचे एकजीवीकरण होऊ शकते; प्रश्न उरतो तो कशावर भर द्यायचा याबद्दलचा. आश्रम व वर्ण यांच्याशी संलग्न असलेल्या धर्माला साधारणधर्माची किनार असायला हवी व तिचे प्रमाण क्रमाक्रमाने वाढायला हवे. पण यामुळे माणूस समाजविन्मुख किंवा न-नैतिक कसा होईल हे कळत नाही. प्रा. राजेन्द्रप्रसाद म्हणतात त्याप्रमाणे मोक्षधर्माचा स्वीकार करणे म्हणजे शारीरिक सुस्थितीकडे दुर्लक्ष करणे होय, हेही खरे नाही. शरीराची हेळसांड करणे आणि शरीराचे चोचले पुरविण्याला नकार देणे या भिन्न गोष्टी

आहेत. हिंदुत्वाचा, मोक्षधर्माचा कोणीही आधुनिक पुरस्कर्ता शारीरिक सुस्थितीकडे दुर्लक्ष करायला सांगत नाही. या संदर्भात गांधींचे उदाहरण पुरेसे बोलके ठरेल.

गांधींसारख्यांनी लोकांना आपल्या गरजांवर नियंत्रण घालायला सांगितले असेल तर त्यांनी मानव-जातीवर मोठा उपकारच केला असे म्हणावे लागेल. जर माणसांनी आपल्या वाढत्या गरजांवर निर्बंध घातला नाही, नैसर्गिक साधनसंपत्तीचा फक्त खरोखरीच्या गरजेपुरताच उपयोग करण्याचा निश्चय केला नाही, तर आपल्या देहधारी अहम्‌च्या इच्छा–विशेषतः ऐहिक इच्छा-अमर्याद प्रमाणात वाढतील; त्यांचे समाधान करणे म्हणजे चैनबाजीला मोकाट सोडणे. जे देश श्रीमंत आहेत ते या चैनबाजीच्या पायी नैसर्गिक संपत्तीची अमाप उधळपट्टी करतील, पर्यावरणाच्या समतोला-विषयीची बेफिकिरी वाढेल हे निश्चित. त्यामुळे श्रीमंत व गरीब यांच्यातील दरी वाढत जाईल. नैसर्गिक साधन-संपत्तीच्या आज चाललेल्या उधळपट्टीमुळे आपल्या-नंतरच्या पिढ्या दारिद्र्याच्या आणि त्याच्या पाठोपाठ येणाऱ्या संकटांच्या खाईत लोटल्या जातील. हे सर्व टाळायचे असेल तर साधारणधर्मावर भर द्यावा लागेल आणि श्रमणपरंपरेचे पुनरुज्जीवन करावे लागेल.

आता आपण भारतीय साहित्याच्या संदर्भात महत्त्वाच्या ठरणाऱ्या काही प्रश्नांकडे वळणार आहोत. आपण जर भारतीय मॉडेलचा उपयोग केला तर जुन्या तसेच नव्या एतद्देशीय जीवनाचे व साहित्याचे आपले आकलन जास्त यथायोग्य व सखोल होईल का ? त्याविषयीचे आपले मूल्यन जास्त व्यवस्थित व न्याय्य ठरेल का ? भारतीय मॉडेल फक्त ऐतिहासिक दृष्ट्या महत्त्वाचे आहे की त्याचे महत्त्व सर्वकालिक व सार्वत्रिक आहे ? या प्रश्नांकडे वळण्यापूर्वी दोन सावधानतेचे इशारे देणे जरूर आहे. (अ) पहिला इशारा वर्णाविषयीचा आहे. हिंदू धर्मशास्त्राच्या अभ्यासकांच्या मते अगदी आरंभीच्या काळातील वर्णव्यवस्था लवचीक होती; नंतरच्या काळात तिच्यात दाठरलेपणा आला; परंतु आणखी काही काळ गेल्यानंतर तिचे महत्त्व केवळ नावापुरतेच राहिले. कलियुगात फक्त दोनच वर्ण उरले असल्याचे केव्हातरी घोषित करण्यात आले आहे : ब्राह्मण व शूद्र. संस्कारलोपामुळे क्षत्रिय व वैश्य यांचा शूद्रांमध्ये समावेश होऊ लागला. पण योग्य त्या संस्कारांचे पुनरुज्जीवन केल्यास व काही कठीण पथ्ये पाळल्यास माणसांना आपले मूळचे वर्ण परत मिळू शकतात असेही ठरविण्यात आले. शूद्रांना आपआपल्या उपजीविकेसाठी लागणारे ज्ञान मिळू शकत असे हे उघड आहे. जर सुतारकाम शिकण्या-शिकविण्याची सोय नसती, तर सुतारकाम व त्यासाठी लागणारी कौशल्ये केव्हाच नष्ट झाली असती. पण तसे झाले नाही हे आपण पाहतोच. वर्णविहीनांना एका विषयाच्या ज्ञानापासून मात्र वंचित करण्यात आले : ते म्हणजे वेदांचे ज्ञान. वेदांना अति-भौतिक–ऐहिक नव्हे–महत्त्व देण्यात आल्याने त्यांचे ज्ञान विशिष्ट वर्णांपुरते मर्यादित ठेवले गेले असणे संभवनीय आहे. इतर बाबतींतले भेद पाळले जात नसावेत असे वाटते. उदाहरणार्थ, ब्राह्मणांचा प्रमुख वर्णधर्म म्हणजे वेदविद्येचे जतन, यजन व याजन. पण महाराष्ट्रात बाळाजी विश्वनाथापासून पुढे अनेक ब्राह्मणांनी रणांगणात व राजकारणात प्रवेश केला व आपला वर्णधर्म बाजूला सारला; या परिस्थितीत धर्माधर्मविवेक कसा करायचा याबद्दल रामशास्त्रींनी पेशव्यांना दिलेला सल्ला सर्वांना माहीत आहे. रास्त्यांसारख्या काही ब्राह्मणांनी सावकारी पेशा स्वीकारला; आणि सातारकरांची, पुणेकरांची किंवा दिल्लीकरांची नोकरी तर अनेकांनी घेतली. या ब्राह्मणांचा वर्ण, आणि वर्णधर्म कोणता समजायचा ? प्रत्येक जातीचे, पोट-जातीचे नियम कोणी घालून दिले असे मानायचे ? उदाहरणार्थ, कैकाडी जमातीत एखाद्या इतर जमा-तीतल्या मुलीला लग्न करायचे असल्यास तिला त्या जमातीतील कोणालातरी दत्तक जाऊन कैकाडी व्हावे लागते हे कोणी ठरविले ? एखाद्या जातीतली–उदा., महारांतील–पोटजातींमधली श्रेणिव्यवस्था कोणी ठरवून दिली ? सवर्णांनी ? खरे तर हे प्रश्न वर्णांबद्दलचे नाहीत, जातींबद्दलचे आहेत. सवर्ण-अवर्णांचे प्रश्न मार्क्सवाद्यांना आणि उदारमतवाद्यांना जसे कळू शकत नाहीत तसे ते गांधी-विनोबांची प्रयोगशीलता ज्यांच्यात नाही अशा हिंदूंनाही कळू शकत नाहीत. मानसिक व शारीरिक, स्वच्छ व अस्वच्छ समजली जाणारी कामे एकाच वेळी स्वतः करणाऱ्या, आणि स्वतःच्या अनुयायांकडून करवून घेणाऱ्या गांधी-विनोबांनाच या खास भारतीय प्रश्नाचे आकलन झाल्याचे दिसते. अवर्णांना वरच्या दर्जाची कामे करायला प्रवृत्त करण्यासाठी सवलती देणे हे जितके महत्त्वाचे, तितके सवर्णांनी खालच्या दर्जाची असे मानली जाणारी कामे केली पाहिजेत याबद्दल आग्रही भूमिका घेणे हेही महत्त्वाचे आहे हे

गांधींनी बरोबर ओळखले होते. तसे झाले नाही तर पुन्हा नव्याने एक वर्णश्रेणी निर्माण होईल हे त्यांना दिसत होते. भारतीय जीवनात व साहित्यात जातिव्यवस्थेतून निर्माण होणाऱ्या प्रश्नांना किती महत्त्वाचे स्थान मिळालेले आहे हे पाहता या जीवनाच्या व साहित्याच्या आकलनाच्या कामी कोणत्या मॉडेलची मदत सर्वांत अधिक होईल हे लक्षात येईल.

जुन्या काळातल्या वाङ्मयाच्या आकलनासाठी पुरुषार्थादींची व्यवस्थित माहिती असायला हवी असे वर म्हटले आहे. मात्र यावरून असा निष्कर्ष निघत नाही, की त्या काळातील सर्व लोक आपापल्या धर्मांचे पालन करत होते व तो समाज आदर्श होता.

ज्या प्रश्नांना आजही महत्त्व आहे त्यांच्यावरच आपण आपले लक्ष केंद्रित करणार आहोत. रामापासून सुरुवात करू. त्याला जरी वनवासाहून परत आल्यावर राज्य करण्याचा अधिकार व संधी मिळाली असली तरी त्याचे सुरुवातीपासूनचे बोलणे-चालणे क्षात्र/राजधर्माला अनुसरूनच होत असल्याचे आढळते. प्रसिद्ध क्षत्रिय कुलातील राजपुत्राला उचित असे शिक्षण त्याला मिळते. ऋषींनी संरक्षण मागितल्याबरोबर तो ते त्यांना देतो. आईवडील व गुरुजन यांच्या आज्ञांचे तो पालन करतो. त्याने गृहस्थाश्रमात प्रवेश केल्यावर लौकरच युवराज म्हणून त्याची नियुक्ती होण्याचे घाटत असते. पण कैकेयीच्या विरोधामुळे त्याला वनात जावे लागते. कामाच्या आहारी जाऊन दशरथाने रामावर अन्याय केला हे अगदी स्पष्ट आहे. आणि रामाची युवराजपदी स्थापना व्हायला हवी हे लक्षात आल्यावर त्याने जी सभा घेतली तिच्यासाठी भरताच्या आजोळच्या लोकांना न बोलावण्यात त्याने भरतावरही अन्याय केला. त्याच्या या धर्मविरोधी आचरणाच्या पार्श्वभूमीवर बव्हंशी धर्माप्रमाणे केलेल्या रामाच्या वर्तनाला विशेष उठाव मिळतो. दशरथाने दिलेले वचन भंग होऊ नये म्हणून इतरांचा सल्ला, त्यांनी केलेली मनधरणी यांना बळी न पडता राम हा वनवास स्वीकारतो. वनवासात असताना तो राजधर्माला अनुसरूनच वागतो. न्याय, कायदा व सुव्यवस्था यांच्यासाठी भरताच्या सांगण्यावरून आपण सतत प्रयत्नशील आहोत असे तो वालीला सांगतो. वालीकडून सुग्रीवावर अन्याय झाला आहे असे वाटल्यावरून तो सुग्रीवाच्या पक्षाला जाऊन मिळतो. जेव्हा त्याची व भरताची अरण्यात भेट होते तेव्हा भरताचे म्लानवदन पाहून राम त्याला जे प्रश्न विचारतो त्यांपैकी बहुतेक भरताने राज्याची व्यवस्था कशी लावली आहे याबद्दलचे असतात. आणि त्यांचे स्वरूप बघता ते जणू कौटिल्याने विचारलेले प्रश्न आहेत असे वाटावे.[२] आपल्या राजघराण्याच्या उज्ज्वल परंपरेला कोठे कलंक लागू नये अशी त्याची सदैव धडपड असते. आपल्या प्रजाजनांचे हित जपणे, त्यांची मर्जी सांभाळणे आणि त्यांना आपआपली साध्ये गाठण्यात जर अडथळे येत असतील तर ते दूर करून त्यांना मदत करणे हे राजा म्हणून आपले कर्तव्य आहे याची त्याला जाणीव असल्याचे त्याच्या वागण्यात सर्ववेळ दिसते. या पार्श्वभूमीवर रामाने वाली, शंबूक व सीता यांना जी वागणूक दिली, तिचे विश्लेषण करणे आवश्यक आहे.

(अ) वालीला दिसणार नाही अशा जागेवरून वालीला बाण मारण्याच्या कृतीला राजधर्म म्हणण्याऐवजी युद्धातील एक डावपेच म्हणणे जास्त उचित ठरेल. या कृत्याबद्दल रामाला दोष देताना वालीने असे म्हटले, की जर सीतेची सुटका करण्याच्या कामी रामाने त्याची मदत मागितली असती तर ती त्याने नक्कीच दिली असती. बऱ्याच नंतर, 'उत्तरकांडां'त वाली व रावण यांच्यात एक संधी झाल्याची हकीकत येते. हा भाग प्रक्षिप्त असणे शक्य आहे. तसे नसेल तर वालीला उत्तर देताना रामाने या संधीचा उल्लेखसुद्धा का केला नाही हे कळत नाही. रामाची बाजू खरे पाहता कमकुवत होती. म्हणूनच वालीने त्याच्यावर अधर्माचा आरोप केला, तेव्हा वालीसारख्या 'शाखामृगा'ने एका मानवावर हा आरोप करण्यात काहीच अर्थ नाही असे म्हटले नसते.[३] वालीला शाखामृग म्हटल्याने आणखीही एक हेतू साधणार होता. गुप्त जागी लपून एखाद्या पशूला मारणे हे मृगयेच्या नियमांत बसण्यासारखे आहे. येथे एका आधीच्या घटनेची आठवण स्वाभाविकपणे होते. वनवासाला जेव्हा नुकतीच सुरुवात झाली होती तेव्हा सीतेने रामाला एक इशारेवजा सूचना दिली होती. राम हा क्षत्रिय असल्याने त्याचा इतर क्षत्रियांप्रमाणे पराक्रम, हिंसा यांच्याकडे नैसर्गिक कल असणार हे तिने ओळखले होते;[४] याबद्दल त्याने जागरूक राहावे अशी तिची इच्छा होती. स्वतःमधील रजोगुणावर ताबा मिळविण्यात यश न मिळाल्यामुळे रामाच्या हातून वालीवधाचा अधर्म घडला असेल काय ?

(आ) शंबुकाच्या हत्येची कथा 'उत्तरकाण्डा'त येते. त्या वेळी राम अयोध्येला परत येऊन राजा म्हणून राज्यकारभार पाहू लागलेला असतो. आपल्या राज्यात सुव्यवस्था राखणे हे राजा म्हणून त्याचे कर्तव्य असते. परंतु राजा एडिपसच्याप्रमाणे रामाच्याही राज्यामधील सुव्यवस्था एकाएकी ढासळते. कोणीतरी अधर्म केलेला असतो आणि त्याचा परिणाम म्हणून एका ब्राह्मणाच्या मुलाला अकाली मृत्यू आलेला असतो. शंबूक नावाच्या एका शूद्राने घोर तपस्या आरंभिली असल्यामुळे राज्यातील सुव्यवस्था बिघडली असल्याचे, व परिणामी त्या ब्राह्मणपुत्राचा मृत्यू ओढवल्याचे लक्षात येऊन राम शंबूकाचा वध करतो. तावडतोब राज्यातील सुव्यवस्था पुन्हा प्रस्थापित होते व ब्राह्मणपुत्र पुन्हा जिवंत होतो. खरे म्हणजे शंबूकवध हा रामाच्या हातून घडलेला अधर्म म्हटला पाहिजे. कारण वेदाध्ययन करण्यास शूद्रांवर बंदी असली तरी तपश्चर्या करण्यावर कसलाच निर्बंध नव्हता. शंबूक वेदाध्ययन करीत असल्याचा कोठेही निर्देश नाही. केवळ तपश्चर्या केल्यामुळे त्याचा वध करणे हा राजधर्म ठरत नाही; हा अधर्मच होय. रामाच्या हातून असा ढळढळीत अधर्म होणे शक्य नाही याची खात्री असल्यामुळेच की काय, काही पंडितांच्या मते शंबूकवधाची संपूर्ण कथा प्रक्षिप्त असावी. त्यांच्या या मतात तथ्यांश आहे यात शंका नाही. आता घटकाभर असे मानू की शंबूक नुसती तपश्चर्या करीत नसून वेदाध्ययनच करीत होता. अशा परिस्थितीत रामाने शंबूकाचा वध केला असता की नाही? 'केला असता' हेच या प्रश्नाचे सर्वांत संभवनीय उत्तर ठरेल. असे करण्यामागे काय कारण असू शकेल? प्राचीन वैदिकांच्या दृष्टीने शूद्राने वेदाध्ययन करणे म्हणजे पावित्र्याचा भंग (सॅक्रिलेज) करणे, विश्वाची व मानवजातीची सुव्यवस्था धोक्यात आणणे ठरले असते. वैदिक काळातील दृष्टिकोण आज कोणीही मान्य करणार नाही हे उघड आहे. जी गूढ मर्मदृष्टी (मिस्टिकल इंटुइशन) उघडउघड अधम, दुष्ट आहे, जिची दुष्टता स्वयंसिद्ध आहे ती वैदिक आर्यांनी स्वीकारलीच कशी? हा प्रश्न एका जास्त व्यापक प्रश्नाचा भाग आहे. तो विचारताना आपण मानवी जीवनातल्या, व्यक्तित्वातल्या अतर्क्य गूढतेला स्पर्श करीत असतो. ज्या गूढ मर्मदृष्टी उघडउघड दुष्ट असल्याचे आपल्याला स्पष्ट दिसते, त्या माणसाला मिळतातच कशा? कोणत्याही गूढ मर्मदृष्टी उघडउघड खऱ्या किंवा खोटचा, सुष्ट किंवा दुष्ट नसतात; उदा. सर्व माणसे समान आहेत किंवा सर्व माणसे समान नाहीत यांपैकी कोणतीही मर्मदृष्टी उघडउघड खरी किंवा खोटी, पुराव्याशिवाय स्वीकारावी किंवा अव्हेरावी अशी, स्वतःसिद्ध नसते. सुष्टता / दुष्टता हा एकूण मानवजातीच्याच प्राक्तनाचा अटळ भाग आहे. तो जर तसा नसता तर कॅथलिकांनी प्रॉटेस्टंट ख्रिस्त्यांचा मध्ययुगाच्या शेवटच्या कालखंडात जो अमानुष छळ केला, चेटकिणी मानल्या गेलेल्या युरोपातील अनेक स्त्रियांना जो देहदंड भोगावा लागला, गेली कित्येक शतके ज्यूंचा नायनाट करण्याचे जे प्रयत्न अनेक देशांमध्ये चाललेले आहेत, हिटलरच्या जर्मनीत व स्टॅलिनच्या रशियात उच्च ध्येयांच्या नावाखाली जनतेचा जो प्रचंड छळ झाला, गेली चार शतके गोऱ्यांकडून निग्रोंना जी अमानुष वागणूक देण्यात आली– यांपैकी काहीही झालेच नसते. आपण या दुष्ट शक्तींना निदान काही वेळा आवर घालू शकतो ही या परिस्थितीतली दिलासा देणारी एकमेव गोष्ट होय. ते करणे शक्य होते केवळ साधारणधर्माच्या साहाय्यानेच. मात्र साधारणधर्माला अधूनमधून जो उजाळा मिळतो तो कशामुळे, हेही एक गूढ आहे.

रामाने वालीशी किंवा शंबूकाशी जे वर्तन केले, व त्यातून ज्या अनाकलनीय दुष्टतेचा प्रत्यय आला, त्याचे मार्क्सवादी किंवा उपयुक्ततावादी चौकटीत राहून स्पष्टीकरण देता येण्यासारखे नाही. भारतामध्ये जी चौकट अस्तित्वात होती तिच्यात राहूनच रामाचे विशिष्ट वर्तन कळण्यासारखे आहे.

साधारणधर्माचा मार्ग भारतीय मोक्षधर्मियांनी जरी विशेष हिरिरीने पुरस्कारिला असला तरी जेथे जेथे श्रमणपरंपरेचा उद्भव झालेला आहे, तेथेही तो सर्वत्र आढळतो. गांधी, विनोबा आणि आंबेडकर यांना साधारणधर्माचे महत्त्व कळले होते. यांपैकी पहिल्या दोघांनी त्याचा सतत पुरस्कार केल्याचे आपल्याला माहीत आहे. आंबेडकरांनी इतर मार्गांचा अव्हेर करून बौद्ध धर्माचा विचारपूर्वक स्वीकार केला यावरूनही हाच अर्थ निघतो. त्यांनी मार्क्सवाद जाहीरपणेच नाकारला. जर त्यांना दलितांचे केवळ ऐहिक हित साध्य करायचे असते तर उपयुक्ततावाद व अनुभववाद हे पुरेसे पडले नसते का? (क) सीतेचे हरण झाल्यानंतर रामाला व सीतेला जे दुःख झाले, ते लक्षात घेता सीतेच्या सुटकेनंतर तिचे रामाने जे थंड स्वागत केले

ते पाहून आश्चर्याचा धक्काच बसतो. राम सीतेला स्पष्टपणे सांगतो की त्याने आणि त्याच्या मित्रांनी तिच्या सुटकेसाठी जे सर्व प्रयत्न केले ते तिच्यासाठी नव्हतेच. आपल्या कुलाच्या उज्ज्वल कीर्तीला कलंक लागू नये, आपल्या स्वतःच्या कीर्तीला पराभवाचे गालबोट लागू नये, म्हणून त्याने प्रयत्नांचा सर्व खटाटोप केला. रावणाने तिला लंकेत नेऊन ठेवल्यापासून रामाच्या मनात एक शंका घर करून राहिली होती. ती अर्थातच तिच्या पावित्र्याविषयी होती. जी स्त्री परपुरुषाच्या घरात काही काळ राहिली होती तिचा कोणता पुरुष आपल्या घरात पुन्हा स्वीकार करील? तेव्हा तिने त्याचे घर सोडून इतरत्र कोठेही, तिला वाटेल तेथे जावे, असे तो सीतेला सांगतो.

रामाचे हे भाषण ऐकून सीता मुळापासून हादरते. पण तिने रामाला दिलेले उत्तर बाणेदार असेच आहे. तिला असे वागविण्यात रामाने तिच्या निष्ठेकडे, शुद्ध चारित्र्याकडे पूर्णपणे दुर्लक्ष केले आहे; ती भूमिकन्या आहे याचाही त्याला विसर पडलेला आहे. त्यांचा विवाह लहान वयात झालेला होता, त्यानंतरच्या दीर्घ सहवासात त्याला तिची नीट ओळख पटायला हवी होती. पण तसे न होता ती जणू एक सामान्य पातळीवरची स्त्री आहे असे समजून तो तिच्याशी वागला होता. परपुरुषाचा तिच्या देहाला स्पर्श झाला होता हे ती मान्य करते. पण तिचे जेव्हा हरण झाले तेव्हा ती पराधीन होती, कोणाचाही स्पर्श टाळू शकण्याच्या स्थितीत नव्हती.[६] आणि हा स्पर्श फक्त देहाला झाला होता; मनाचा त्याच्याशी काहीही संबंध नव्हता. येथे लक्षात ठेवण्यासारखी गोष्ट अशी, की जे काही झाले त्यामुळे राम व सीता हे दोघेही व्यक्तिशः फार व्यथित झाले आहेत. परंतु वरील संभाषणात ते केवळ व्यक्तिगततेची पातळी ओलांडून बोलतात. राम हा क्षात्र / राजधर्माला अनुसरून निर्णय घेतो व सीतेशी बोलतो. सीताही व्यक्तिगत पातळीवरून त्याला भावनात्मक आवाहन करीत नाही. रामाने आपल्याला न्यायाने वागविलेले नाही अशीच तिची मुख्य तक्रार आहे. तिच्याबद्दलच्या संपूर्ण वस्तुस्थितीचा विचार न करताच, तिची बाजू न ऐकताच त्याने तिच्याबद्दल तडकाफडकी निकाल देऊन टाकला आहे; हा न्याय नव्हे. **अँटिगनी** या नाटकातील संघर्ष जसा व्यक्तिगततेच्या वर मूल्यांच्या पातळीवर जातो, तसेच येथेही घडते. पण 'उत्तरकांडा'-तील सीतात्यागाच्या वेळचा प्रसंग या मानाने फारच बेचव वाटतो. प्रजेला संतुष्ट ठेवणे हा राजाचा धर्म आहे असे मानून राम राजधर्माप्रमाणे वागतो. सीतेविषयी लोकांच्या मनात कुशंका आहे असे कळताच तो स्वतःच्या व सीतेच्या सुखावर पाणी सोडतो; सीतात्यागाच्या या प्रसंगात कसल्याच तेजस्वीपणाचा प्रत्यय येत नाही. कालिदासाच्या **रघुवंशा**मध्ये आपल्याला मूल्यांमधील संघर्षाचे पुन्हा दर्शन घडते. जेव्हा आपला त्याग करायचे रामाने ठरविले आहे हे सीतेला कळते तेव्हा ती त्याला परखडपणे विचारते की तिने अग्निदिव्याच्या मार्गाने आपले पावित्र्य सिद्ध केले असताही रामाने तिचा त्याग करावा हे त्याच्या उज्ज्वल कुलाला शोभणारे कृत्य आहे का? शेवटी सीता रामाचा निर्णय स्वीकारते. पण त्याचा निरोप घेताना ती एक अबला म्हणून रामाच्या गृहस्थधर्माला, त्या धर्माच्या अनुषंगाने येणाऱ्या भावनांना आवाहन करीत नाही. ती एक तपस्विनी म्हणून त्याच्या राजधर्मालाच आवाहन करते आणि तपस्वी लोकांचे रक्षण करणे हे कसे त्याचे कर्तव्य आहे याची फक्त त्याला जाणीव करून देते.[७]

माणसांमधल्या वैयक्तिकतेवर भवभूतीने आपल्या **उत्तररामचरिता**मध्ये विशेष भर दिला आहे. भवभूतीने प्रस्तुत विषयाची हाताळणी फार वेगळ्या प्रकारे केली आहे यात संशय नाही. परंतु त्याने या विषयाला वरच्या पातळीवर नेले आहे असे म्हणता येणार नाही. चातुर्वर्ण्यव्यवस्थेत असे अपेक्षित होते की ब्राह्मण व क्षत्रिय यांनी आपल्या व्यक्तिगत इच्छादींच्या पलीकडे जाऊन सार्वजनिक कामांकडे जास्तीत जास्त लक्ष पुरवावे. वाल्मीकी व कालिदास यांच्याप्रमाणे भवभूतीलाही ही श्रेणिव्यवस्था मान्य होती हे प्रस्तुत नाटकाच्या पहिल्या अंकातील राम व सीता यांच्या संभाषणावरून लक्षात येते.[८] परंतु नाटकाच्या पुढील भागात जे घडते ते याच्या अगदी विरोधी असे आहे. परिणामी प्रस्तुत नाटक अश्रूंमध्ये भिजलेले असे एक कौटुंबिक नाटक होते. येथे पात्रे दुःखाने वारंवार भावविवश होतात, बेशुद्ध पडतात. मूल्यांमधील, धर्मांमधील संघर्षांच्या ऐवजी केवळ वैयक्तिक पातळीवरच्या घटनांना व घटितांना फार महत्त्व मिळते. मध्ययुगापासून रामाचे जे दैवतीकरण झाल्याचे जे आपण पाहतो, त्याला उतारा म्हणून हे अतिरिक्त 'मानवी'करण ठीक आहे असे फार तर म्हणता येईल. पण येथेही एक गैरसमज दडलेला आहे. माणसाच्या व्यक्तित्वाला दोन

अनुक्रमणिका

बाजू असतात. एकीत त्याच्या केवळ व्यक्तिगत पातळी-वरच्या भावना, इच्छा, ऊर्मी, रागद्वेष इत्यादींना फार महत्त्व असते. एक देहधारी व्यक्ती म्हणून माणसाला ही बाजू असणे अटळ आहे. पण त्याचे माणूसपण केवळ याच किंवा प्रामुख्याने याच बाजूत सामावले आहे असे मानणे याचा अर्थ माणसाच्या विविध बाजूंमधील योग्य श्रेणिव्यवस्था आपण ओळखली नाही असा होईल. इतर जनावरांप्रमाणे माणसावरही क्षणिक ऊर्मींचा, भावनांचा प्रभाव असतो यात त्याचे माणूस-पण केंद्रित झाले आहे असे मानण्यापेक्षा माणूस विवेकी असतो, तो आपल्या भावना, ऊर्मी यांना विवेकाच्या, कर्तव्यबुद्धीच्या मार्गदर्शनाखाली आणून त्यांचे नियमन करू शकतो, तो विशिष्टाच्या (पर्टि-क्युलरच्या) पातळीच्या वरती जाऊन जनावरांना जी पातळी गाठणे केवळ अशक्य असते ती सार्वत्रिकतेची (युनिव्हर्सल) पातळी गाठू शकतो, यात त्याचे माणूस-पण केंद्रित झाले आहे असे मानणे जास्त योग्य व न्याय्य नाही का? माणसाच्या व्यक्तित्वाला स्वतंत्र मूल्य आहे ही गोष्ट कांटनंतर कोणाही विचारी माणसाला मान्य करायलाच हवी. पण या व्यक्तित्वाचे केंद्र कशात आहे हे ओळखण्यात मात्र गफलत होता उपयोगी नाही. 'एक माणूस म्हणून' असा शब्दप्रयोग करताना मानवी व्यक्तित्वाची खालची पातळी (जेथे माणसात व जनाव-रात फरक नसतो) बहुतेकांच्या मनात असते, कारण याच पातळीवर सर्व लहानमोठ्या माणसांमध्ये सलगता असते. सामान्यांच्या मते गांधींचे सत्याचे प्रयोग जणू फक्त दुरून पाहण्यासाठी असतात; तेथपर्यंत सर्वसामान्य माणूस स्वतः पोचू शकत नाही. पण गांधींना होणाऱ्या थंडीपडशात आणि सर्वसामान्यांना होणाऱ्या या किर-कोळ व्याधींमध्ये कमालीचे साम्य असू शकते. मोठ्यांच्या छोट्या गोष्टी सर्वांमध्ये असतात; सर्वांमध्ये नसते ते फक्त काहींमध्येच दिसणारे विशिष्ट गुण, कौशल्ये, क्षमता. म्हणूनच सामान्य लोक माणसाचे माणूसपण या छोट्या गोष्टींमध्ये शोधू पाहतात. सध्या आलेल्या आठवणी-चरित्र-आत्मचरित्रांच्या महापुराचे एक मह-त्त्वाचे कारण येथे सापडू शकेल असे वाटते. माणसा-तील सामान्यपणा लपविणे हे जसे चूक, तसेच त्याचे स्तोम माजविणे हेही चूक.

रामायणात त्रिवर्गच आहे. आयुष्यातील आपले विहित कार्य संपल्यावर कोणत्याही क्षणी देहत्याग करायला राम तयार असतो हे खरे; परंतु **रामायणात** मोक्षाला पुरुषार्थांमध्ये स्थान दिलेले दिसत नाही. **महाभारतात** मोक्षाचा पुरुषार्थांमध्ये अंतर्भाव होतो इतकेच नाही तर 'शांतिपर्वा'च्या १७४ व्या अध्याया-नंतरच्या विस्तृत चर्चेत त्याला सर्वांत वरचे स्थान मिळते.

मोक्षाला पुरुषार्थांमध्ये स्थान दिल्यामुळे काही नवे व कठीण प्रश्न निर्माण होतात. जर मोक्षाला सर्वोच्च पुरुषार्थाचे स्थान दिले तर माणसाने इतर साध्यां-विरुद्ध–विशेषतः काम व अर्थ यांच्याविरुद्ध–सतत झगडले पाहिजे हे ओघानेच येते. आपल्या आध्यात्मिक साधनेसाठी आपल्याला अंतर्बाह्य जग आणि मन यांच्याशी रात्रंदिवस युद्ध करावे लागते हे जे तुकारामाने सांगितले आहे त्यावरून मोक्षमार्गावरचा प्रवास किती कठीण आहे याची कल्पना येते.[९] तुकारामाने व्यवहारा-त्मक जगातील व्यापारांचा त्याग केला नाही, की तसे करण्यास इतरांना प्रवृत्त केले नाही. कर्म करू नये असे तो सांगत नाही, त्यात आपला अहम् गुंतून पडू नये इतकेच तो सांगतो. न्याय-अन्याय, दारिद्र्य, दुःख, नैतिकता या सर्वांमध्ये तुकारामाला रस होता याचा प्रत्यय त्याच्या अभंगांत जागोजागी येतो.[१०] प्रा. राजेन्द्र-प्रसाद यांनी मोक्षमार्गावर घेतलेल्या सर्व आक्षेपांना तुकारामाच्या काव्यात समर्पक उत्तर मिळते. तुकाराम मोक्षधर्माचे अनुसरण करणारा होता; परंतु तो समाज-विन्मुख किंवा न-नैतिक झाल्याचे दिसत नाही, उलट-पक्षी, ज्ञानेश्वरापासून तुकारामापर्यंतच्या मध्ययुगीन संतकवींनी त्या वेळच्या सामाजिक जीवनात फार मह-त्त्वाची कामगिरी केल्याचे आढळते. ग्रामदेवता आणि विविध जातिजमातींची पुरातन दैवते यांच्यापासून लोकांना भागवतधर्माच्या मोठ्या मध्यवर्ती स्रोताकडे वळविण्याचे काम संतकवींनी केले. भागवतधर्म ही एक लोकशाहीच्या दिशेने जाणारी चळवळ होती. समाज जातिजमातींमध्ये खंडित झालेला होता. निदान भीवरेच्या तीरावर या सर्वांना आध्यात्मिक समानतेचे पातळीवर एकत्र आणण्याची कामगिरी या चळवळीने निश्चित केली.[११] या आध्यात्मिक समानतेचे सामाजिक–आर्थिक समानतेत रूपांतर करण्याचा संतकवींनी का प्रयत्न केला नाही? प्रत्येक काळाची स्वतःची अशी एक मूल्यश्रेणी असते. साधारणधर्माला जी सार्वत्रिकता असते ती या मूल्यश्रेणींना नसते.

अनुक्रमणिका

ज्या काळात समानता प्रस्थापित करायची असेल त्या काळात कोणत्या मूल्याला सर्वश्रेष्ठ स्थान दिलेले होते हे माहीत असल्याखेरीज समानतेच्या दिशेने जाणाऱ्या कोणत्याही चळवळीचे यश मोजता येत नाही. तुकारामाला जर कोणी सांगितले असते की त्याने गरिबीने पीडलेल्या जनतेची एकजूट करून राजकीय, सामाजिक, आर्थिक हक्कांसाठी झगडा देण्यासाठी तिला प्रवृत्त करायला हवे होते तर या बोलण्याचा अर्थ तुकारामाला कळला नसता किंवा ज्या जनतेची एकजूट करण्याची अपेक्षा येथे व्यक्त केली आहे त्या जनतेलाही तो कळला नसता. आर्थिक समानता हा त्या काळातील एक नॉन्-इश्यू होता असे प्रा. म. वा. धोंड हे एका खाजगी संभाषणात म्हणाल्याचे स्मरते. त्यांचे हे मत खरे असणे बरेच संभवनीय वाटते. कोणत्या तरी ध्येयाने प्रेरित होऊन गरिबी स्वेच्छेने स्वीकारल्याची विविध क्षेत्रांतली कितीतरी उदाहरणे दाखविता येतील : ॲरिस्टॉटलच्या पुस्तकांचा संग्रह जवळ असावा म्हणून जीर्ण कपड्यांवर समाधान मानणाऱ्या चॉसरच्या स्कॉलरपासून धर्मप्रसारासाठी कार्य करणारे जेझुइट किंवा बऱ्याच पंथांचे मिशनरी, साम्यवादी क्रांतीसाठी त्याग करणारे पहिल्या पिढीतले कम्युनिस्ट, अनेक गांधीवादी, कित्येक लेखक-कलावंत यांच्यापर्यंत अनेक लोकांनी ऐहिक सुखसमृद्धीकडे पाठ फिरविल्याचे आपल्याला माहीत आहे. त्यांच्यापैकी अनेकांनी स्वत: ऐहिक सुखांकडे पाठ फिरविली व इतरांनाही तसे करण्याचे आवाहन केले. सर्व दुःखांचे मूळ आर्थिक कारणातच असते असे मानणाऱ्या मार्क्सवाद्यांनी, किंवा ऐहिक सुखांवर भर देणाऱ्या उपयुक्ततावाद्यांनी तुकारामादींना दोष देणे म्हणजे वेगवेगळ्या मूल्य-चौकटींची गल्लत करणे होय.

भारतीय मॉडेलच्या साहाय्याने आजच्या साहित्य-कृतींना योग्य तो न्याय देता येईल का? महाराष्ट्रात इंग्रजांची राजवट सुरू झाल्यानंतर मराठी संवेदनशील-तेला (सेन्सिबिलिटी) मोठा तडा गेला. इंग्रजी विद्येच्या प्रभावाखाली आलेल्या नागरी लेखकांनी जे साहित्य निर्माण केले त्याच्या आकलनासाठी व मूल्यमापना-साठी उपयुक्ततावादी / उदारमतवादी / अनुभववादी मॉडेल हे पारंपरिक भारतीय मॉडेलपेक्षा जास्त उपकारक ठरण्याची बरीच शक्यता आहे. हरी नारायण आपटे यांच्या 'पण लक्षात कोण घेतो?' या कादंबरीची चिकित्सा करताना उपयुक्ततावादी अनुभव-वादी मॉडेलची फार मोठी मदत होईल यात संशय नाही. पारंपरिक अविभक्त कुटुंबातील आयुष्यक्रम व सुशिक्षित विभक्त कुटुंबातील आयुष्यक्रम यांच्यातील विरोध या मॉडेलच्या साहाय्याने फार प्रभावीपणे मनावर ठसतो. अविभक्त कुटुंबातील व्यक्तींना आपले सुख, निर्णयस्वातंत्र्य, समानता यांसारख्या न्याय्य हक्कांवर कसे पाणी सोडावे लागते याचे अत्यंत प्रत्ययकारी चित्रण आपल्याला या कादंबरीत मिळते. एवढ्यापुरता विचार करायचा असेल तर वर उल्लेखिलेली चौकट सोडण्याचे काहीच कारण पडत नाही. पण शंकरमामंजींच्या व्यक्तिरेखेबद्दल अधिक खोलात जाऊन विचार करायचा म्हटले तर या चौकटी-बाहेर पडावेच लागते. शंकरमामंजींची यमुनेबाबतची दुष्टता ही त्यांच्यात प्रथमपासूनच कोठेतरी खोलवर उपस्थित असलेल्या दुष्टतेचा फक्त एक आविष्कार आहे; त्यांच्यात प्रथमपासून असलेली दुष्टता ही एकूण मानवी स्वभावातल्या एका आदिम वैशिष्ट्याची आपल्याला जाणीव करून देत नाही का? माणसांच्या स्वभावांतील सर्व तिढ्यांचे स्पष्टीकरण सदोष समाज-रचना किंवा दूषित वातावरण यांच्या साहाय्याने देता येत नाही, काही तिढे जन्मजातच असतात ही शक्यता अनु-भववादी समाजसुधारकांना कधी आणि कशी सुचणार? त्यासाठी वेगळ्या चौकटीतूनच जगाकडे पाहायला शिकले पाहिजे. वर वापरलेल्या उपयुक्ततावादी, अनुभववादी मॉडेलच्या साहाय्याने बाबूराव बागूलांच्या **सूड** या लघुकादंबरीला न्याय देता येईल असे वाटत नाही. त्यात उभे केलेले नैतिक व आध्यात्मिक प्रश्न हा एकमेव महत्त्वाचा गुण या पुस्तकात आहे. पण या गुणाच्या अस्तित्वामुळे प्रस्तुत कादंबरीला मोठेपणाचा स्पर्श प्राप्त झालेला आहे. येथे एका देवदासीच्या मुलीची कथा सांगितली आहे. तिच्यावर सर्वांकडून सर्व प्रकारचे अन्याय, व अत्याचार झाले आहेत. या सर्वांसाठी ती आपल्या स्त्रीत्वाला जबाबदार धरते; त्याचा त्याग करायचा निर्णय घेते, संन्याशाची वस्त्रे परिधान करून जगाकडे पाठ फिरवते व एका आध्यात्मिक शोधाला निघते. या मार्गावर वाटचाल करताना तिची अशा एका संन्याशाशी गाठ पडते की ज्याने गृहस्थाश्रम टाळून एकदम चतुर्थाश्रमात प्रवेश केला आहे. कादंबरीच्या शेवटी त्या दोघांनी सर्वांगीण जीवनाचा स्वीकार

अनुक्रमणिका

केल्याचे दाखविले आहे. हा स्वीकार अशा क्षणी होतो, की ज्या वेळी मानवी रक्ताची चव चाखलेल्या हिंस्र लांडग्यांनी त्यांना वेढलेले असते; मृत्यूच्या अटळ छायेत ते जीवनाचा स्वीकार करतात. सुरुवातीला आपण ज्या दोन मॉडेल्सचा विचार केला त्यांच्या साहाय्याने सूडमध्ये मर्मदृष्टी मिळविणे अशक्य आहे. त्यासाठी तिसरे मॉडेलच लागणार. आतापर्यंत आपण फक्त भारतीय साहित्याचा विचार करीत होतो. यापुढे जाऊन आणखी एक प्रश्न हळूहळू मनात तयार होऊ लागल्याचे वाचकाला जाणवत असेल. या दोन मॉडेल्सच्या साहाय्याने डॉस्टोव्हस्की, शेक्सपिअर इत्यादी भारताबाहेरील थोर साहित्यिकांचे तरी आकलन होऊ शकेल का ? त्यांचे यथायोग्य मूल्यमापन करता येईल का ? तेथेही तिसऱ्या मॉडेलची मदत घेणे अटळ ठरेल का ?

संदर्भ-टीपा

१. (अ) अहिंसा सत्यमस्तेयं शौचमिन्द्रियनिग्रहः । एतं सामासिकं धर्मं चातुर्वर्ण्येऽब्रवीन्मनुः (**मनुस्मृती १०**)

(आ) सर्वेषामहिंसा सत्यं शौचमनसूयानृशंस्यं क्षमा च । (कौटिल्य– अर्थशास्त्र I, iii, 6)

(इ) अभयं सत्त्वसंशुद्धिर्ज्ञानयोगव्यवस्थितिः । दानं दमश्च यज्ञश्च स्वाध्यायस्य आर्जवम् ॥
अहिंसा सत्यमक्रोधस्त्यागः शान्तिरपैशुनम् । दया भूतेश्वलोलुप्तं मार्दवं ह्रीरचापलम् ॥
तेजः क्षमा धृतिः शौचमद्रोहो नातिमानिता । भवन्ति संपदं दैवीमभिजातस्य भारत ॥
(गीता, अ. १६, श्लो. १–३)

२ व ३. वाल्मीकि–**रामायण** म. म. पं. सातवळेकर–आवृत्ती १९६८, अयोध्याकाण्ड, सर्ग १०१ व किष्किधा-काण्ड, सर्ग १८.

४. उ. नि. ' अरण्यकाण्ड ', सर्ग ९.

५. उ. नि. ' उत्तर-काण्ड ', सर्ग ७३–७६.

६. राम– विदितश्चास्तु भद्रं ते योयं रणपरिश्रमः । सुतीर्णः सुहृदां वीर्यान्न त्वदर्थं मया कृतः ॥ १५ ॥
रक्षता तु मया वृत्तमपवादं च सर्वतः । प्रख्यातस्यात्मवंशस्य न्यङ्गं च परिमार्जता ॥ १६ ॥
प्राप्तचरित्रसंदेहा मम प्रतिमुखे स्थिता । दीपो नेत्रातुरस्येव प्रतिकूलासि मे दृढा ॥ १७ ॥
तद्गच्छ त्वानुजानेद्य यथेष्टं जनकात्मजे । एता दशदिशो भद्रे कार्यमस्ति न मे त्वया ॥ १८ ॥
कः पुमांस्तु कुले जातः परगृहोषिताम् । तेजस्वी पुनरादद्यात्सुहृल्लोभेन चेतसा ॥ १९ ॥
रावणाङ्कपरिक्लिष्टां दृष्टां दुष्टेन चक्षुषा । कथं त्वां पुनरादद्यां कुलं व्यपदिशन् महत् ॥ २० ॥
यदर्थं निर्जिता मे त्वं सोऽयमासादितो मया । नास्ति मे त्वय्यभिष्वंगो यथेष्टं गम्यतामिति ॥ २१ ॥
(' युद्धकाण्ड ', सर्ग ११५)

सीता– किं नामसदृशं वाक्यमीदृशं श्रोत्रदारुणम् । रूक्षं श्रावयसे वीर प्राकृतः प्राकृतामिव ॥ ५ ॥
न तथाऽस्मि महाबाहो यथा मामवगच्छसि । प्रत्ययं गच्छ मे स्वेन चारित्रेणैव ते शपे ॥ ६ ॥
यदहं गात्रसंस्पर्शं गताऽस्मि विवशा प्रभो । कामकारो न मे तत्र दैवं तत्रापराध्यति ॥ ८ ॥
मदधीनं तु यत्तन्मे हृदयं त्वयि वर्तते । पराधीनेषु गात्रेषु किं करिष्याम्यनीश्वरी ॥ ९ ॥
सह संवृद्धभावेन संसर्गेण च मानद । यदि तेऽहं न विज्ञाता हता तेनाऽस्मि शाश्वतम् ॥ १० ॥
अपदेशो मे जनकान्नोत्पत्तिर्वसुधातलात् । मम वृत्तं च वृत्तज्ञ बहु ते न पुरस्कृतम् ॥ १५ ॥
न प्रमाणीकृतः पाणिर्बाल्ये मम निपीडितः । मम भक्तिश्च शीलं च पृष्ठतः कृतम् ॥ १६ ॥
(' युद्धकाण्ड ', सर्ग ११६)

७. नृपस्य वर्णाश्रमपालनं यत्स एव धर्मो मनुना प्रणीतः ।
निर्वासितप्येवमतर त्वयाहं तपस्वि सामान्यमवेक्षणीया ॥ (रघुवंशम, सर्ग २५, श्लोक ६७)

८. राम :– स्नेहं दयां तथा सौख्यं यदि वा जानकीमपि ।
आराधनाय लोकस्य मुञ्चतो नास्ति मे व्यथा ।
सीताः– अत एव राघवकुलधुरंधर आर्यपुत्र । (उत्तररामचरितम्, अंक १)

९. 'रात्रंदिवस आम्हा युद्धाचा प्रसंग । अंतर्बाह्य जग आणि मन । (तुकारादर्शन, संपा. गं. बा. सरदार, पुणे, १९६८, प्रस्ता. पृ. ११)

१०. (अ) नव्हे जाखाई जोखाई । मायराणी मेसाबाई ॥
बळीया माझा पंढरिराव । जो या देवांचाही देव ॥
रंडी चंडी शक्ति । मद्यमांसाते भक्षिती ॥
बहिरव खंडेराव । रोटीसुटीसाठीं देव ॥
गणोबा विक्राळ । लाडुमोदकांचा काळ ॥
मुंज्या म्हैसासुरें । हें तों कोण लेखी पोरें ॥
वेताळें फेताळें । जळो त्यांचें तोंड काळें ॥
तुका म्हणे चित्तीं । धरा रखुमाईचा पती ॥ (कित्ता, पृ. २३)

(आ) युक्ताहार न लगे आणिक साधनें । अल्प नारायणें दाखविले ॥
कलियुगामाजी करावें कीर्तन । तेणें नारायण देइल भेटी ॥
न लगे हा लौकिक सांडावा वेव्हार । घ्यावे वनांतर भस्म दंड ॥
तुका म्हणे मज आणिक उपाव । दिसती ते वाव नामाविण ॥ (कित्ता, पृ. ३६)

(इ) देहीं असोनियां देव । वृथा फिरतो निर्दैव ।
देव आहे अंतर्यामीं । व्यर्थ हिंडे तीर्थग्रामीं ॥
नाभी मृगाचे कस्तुरी । व्यर्थ हिंडे वनांतरीं ॥
साखरेचे मूळ ऊंस । तैसा देही देव दिसे ॥
दुधीं असतां नवनीत । नेणे तयाचें मथित ॥
तुका सांगे मूढजना । देहीं देव कां पाहाना ॥ (कित्ता, पृ. ६५)

(ई) मऊ मेणाहून आम्ही विष्णुदास । कठिण वज्रास भेदूं ऐसे ॥
मेले जित असों निजोनियां जागे । जो जो जें जें मागे तें तें देऊं ॥
भले तरी देऊं गांडीची लंगोटी । नाठाळाचे काठी देऊं माथां ॥
मायबापाहूनि बहु मायावंत । करूं घातपात शत्रूहूनि ॥ (कित्ता, पृ. १३८)

(उ) देव्हाऱ्यावरि विंचू आला । देवपूजा नावडे त्याला
तेथे पैजारेचे काम । अधमासि तों अधम ॥ (कित्ता, पृ. १५६)

११. पवित्र तें कुळ पावन तो देश । जेथे हरिचे दास जन्म घेती ॥
कर्मधर्म त्याचे जाला नारायण । त्याचेनी पावन तिन्ही लोक ॥
वर्णअभिमानें कोण जाले पावन । ऐसे द्या सांगून मजपाशीं ॥
अंत्यजादि योनि तरल्या हरिभजनें । तयाचीं पुराणें भाट जालीं ॥
वैश्य तुळाधार गोरा तो कुंभार । धागा हा चांभार रोहिदास ॥
कबीर मोमीन लतिफ मुसलमान । सेनान्हावी जाण विष्णुदास ॥
कान्होपात्रा खोदु पिंजारी तो दादु । भजनीं अभेद हरिचे पायीं ॥
चोखामेळा बंका जातीचा माहार । त्यासी सर्वेश्वर ऐक्य करी ॥
नामयाची जनी कोण तिचा भाव । जेवी पंढरीराव तिये सवें ॥
मैराळ जनक कोण कुळ त्याचें । महिमान तयाचें काय सांगों ॥
यातायाती धर्म नाहीं विष्णुदासा । निर्णय हा ऐसा वेदशास्त्रीं ॥
तुका म्हणे तुम्ही विचारावे ग्रंथ । तारिले पतित नेणों किती ॥ (कित्ता, पृ. १)

⊙ ⊙ ⊙

अनुक्रमणिका

आधुनिक भौतिकीचा वैश्विक दृष्टिकोण

वसंत चिपळोणकर

संकल्पनांच्या दृष्टीने पाहता, आधुनिक विज्ञानाचा, भौतिकी हा सर्वांत महत्त्वाचा असा विभाग मानला तर ते चूक ठरू नये. कारण भौतिकीमध्ये जेवढ्या मूलगामी संकल्पना आढळतात तेवढ्या त्या इतर कोणत्याही विचारक्षेत्रात आढळत नाहीत. या सर्व संकल्पना निव्वळ तर्कवादाचा वापर करून, किंवा मनन व चिंतन करून मिळवलेल्या नसतात. त्यांमागे प्रयोगशाळेत मिळवलेला प्रत्यक्ष अनुभव असतो. भौतिकीचाच एक भाग असे जिचे वर्णन करता येते, अशा उपकरणविद्येत, तिच्या तंत्रात एकसारखी प्रगती होत आहे, सतत विकास होताना आढळतो. त्यामुळे भौतिकी क्षेत्रातील अनुभवजन्य ज्ञानसंचयाला प्रचंड असा वेग आलेला आढळतो. सर्व जगभर अशा ज्ञानाचा जणू विस्फोटच होत आहे. ही गोष्ट लक्षात घेता, आपणास वाटते की, प्रगती या संकल्पपनेला भौतिकीमध्येच एक स्पष्ट असा अर्थ देता येतो. भौतिकीतील ज्ञानाचा आलेख सतत झपाट्याने वर चालला आहे, असे अनुभवाने कळते. अनुभवजन्य माहितीवर भौतिकीमध्ये भर असल्यामुळे तीवर आधारलेल्या कोणत्याही मीमांसेला अस्थायीच असे (प्रोव्हिजनल) स्वरूप असू शकणार, हे गृहीत नेहमीच स्वीकारावे लागते. कारण निराळी अनुभवजन्य माहिती पुढे आल्यास, तिच्यात बदल करावे लागतील, याची जाणीव वैज्ञानिकाला आपल्या मनात सदैव बाळगावीच लागते. अशा प्रकारे भौतिकीमधील संकल्पना अन् प्रयोगशाळेत मिळणारा अनुभव या दोहोंमध्ये सतत परस्परक्रिया होत राहते. या प्रक्रियेमुळे संकल्पनांचे स्वरूप अधिक स्पष्ट होत जाते. तीवरील मर्यादा लक्षात येऊ लागतात. अन् ही प्रक्रिया महत्त्वाची असते. तिच्या स्वरूपाची कल्पना येण्यासाठी हा दाखला पहा.

सर्व जडपदार्थांचे अंतिम घटक अणू असतात ही कल्पना तत्त्वज्ञान्यांनी तर्कवाद अन् आंतरिक जाणीव (सेन्स) यांचा उपयोग करून पुढे मांडली होती. त्यामागील विचारसरणी समजण्यास अवघड नव्हती. डोंगराचे विभाजन करीत गेल्यास आपल्या लक्षात येते, की ते खडकाचे बनलेले असतात. हीच विभाजनक्रिया खडकाच्या बाबतीत केल्यास त्यामधील अंतिम घटक वाळूकण असतात हे आपणास कळते. वाळूकण सतत कुटून बारीक अन् आणखी बारीक करत गेल्यास, आपणास त्यातील अणू मिळू लागतील, अशी कल्पना करणे सोपे होते.

तत्त्वज्ञान्याच्या या अणूला कोणते गुणधर्म होते ? हे पाहण्यासारखे आहे. सर्व जड अचेतन पदार्थ अक्रियक असतात. त्यांच्या गति-अवस्थेत बदल करण्यासाठी त्यावर बाहेरून प्रेरणा (फोर्स) लावावी लागते. दोन जड अणू एकमेकांबरोबर परस्परक्रिया करीत नाहीत असे मानले गेले. हा अणू अविभाज्य होता. (इंग्रजी भाषेतील ॲटम हा शब्द ग्रीक भाषेतील ज्याला छेद देता येत नाही अशा अर्थाच्या शब्दापासून आला आहे.) त्याला घटक नव्हते. तो अविनाशी होता. त्याला शाश्वत अपरिवर्तनीय असे स्वरूप होते.

अणूची संकल्पना भौतिकीमध्ये शिरली ती या सर्व गुणधर्मांसह. पण निरनिराळ्या वेळी प्रयोगशाळेत केलेल्या प्रयोगांनी यांपैकी एकही गुणधर्म खरा नाही हे सिद्ध झाले. अणू अक्रियक नाही. कारण सोडियम अन् क्लोरीन असे दोन अणू जेव्हा एकत्र येऊन संयोग करतात, तेव्हा मिठाचा रेणू तयार होतो. एवढेच कशाला, दोन ऑक्सिजन अणूंमध्ये पण आकर्षण आढळते. आपणास निसर्गात जो ऑक्सिजन आढळतो, तो दोन ऑक्सिजन अणू एकत्र येऊन त्यामुळे निर्माण झालेल्या ऑक्सिजन रेणूच्या स्वरूपात असतो.

इलेक्ट्रॉनचा जेव्हा शोध लागला, तेव्हा वैज्ञानिकास कळले, अणू अविभाज्य नाही. सर्व अणूंमध्ये इलेक्ट्रॉन अन् अणुकेंद्र (न्यूक्लिअस) असे दोन घटक असतात.

अनुक्रमणिका

जेव्हा युरेनियम आदी किरणोत्सर्गी अणूंचा शोध लागला, तेव्हा त्यांना कळले की अणू शाश्वत नाही, तो अविनाशी नाही, अपरिवर्तनीय पण नाही. कारण युरेनियम अणू (त्यावर बाह्य प्रेरणा न लावताही) उस्फूर्तपणे विघटन पावून, त्याचे दुसऱ्या प्रकारच्या अणूत रूपांतरण होते. या विघटनक्रियेचे वैशिष्टय हे की, तीमध्ये सर्व युरेनियम अणू एकाच वेळी विघटन पावत नाहीत. त्यांपैकी काही अणू ठरावीक कालांतरानंतर अस्थिर होऊन विघटन पावताना आढळतात. या अणुसमूहापैकी कोणता अणू विघटन पावणार आहे याचे भाकित करता येत नाही. ही क्रिया सांख्यिकीय स्वरूपाची असते. तिचे वर्णन सांख्यिकीय सरासरीच्या भाषेतच करता येते. या विघटनक्रियेच्या शोधामुळे सैद्धान्तिक भौतिकीमधील नियतिवाद (म्हणजे डिटरमिनीझम) या कल्पनेला पण एक धक्का बसला. ते कसे ते पहा–

न्यूटनच्या मीमांसेत अचूक भाकित करण्याची क्षमता होती. एकदा न्यूटनच्या गुरुत्वाकर्षण सिद्धान्ताचा स्वीकार केला तर अवकाशातील कोणताही ग्रह अमुक वेळी कोठे असेल, याविषयीचे अचूक भाकित करता येत होते. त्याचा पडताळा प्रत्यक्ष निरीक्षणाने मिळविता येत होता. अणुस्तरीय घटनांसाठी ही सैद्धान्तिक अचूकता राहिली नाही. कार्यकारणभावात पण संदिग्धता आली. युरेनियम अणू ज्या तऱ्हेने विघटन पावतात त्यावरून ती संपूर्ण अणुसमूहासाठी संकलित किंवा संपूर्णवादी (होलिस्टिक) प्रक्रिया असावी असे लक्षात आले. फक्त एका अणूच्या बाबतीत संपन्न होणारी प्रक्रिया अन् संबंध अणुसंधानाच्या बाबतीत कार्यान्वित होणारी संपूर्णवादी प्रक्रिया यांमधील फरक महत्त्वाचा असतो. खालील दाखल्यावरून या फरकाचे स्वरूप अधिक स्पष्ट होईल :

समजा, तुम्हास घड्याळाचे कार्य कसे चालते हे जाणून घ्यावयाचे आहे. त्यासाठी दोन पद्धती उपलब्ध असतात. विभाजन पद्धतीप्रमाणे तुम्ही घड्याळ खोलून त्याचे सर्व घटक एकमेकांपासून अलग कराल. अन् त्याचे कार्य कसे केले जात असावे, याविषयी अनुमान कराल. सर्व घटकांची बेरीज, म्हणजे घड्याळ असे जर कोणी समीकरण मांडू लागला, तर ते बरोबर होणार नाही कारण हे घटक आवश्यक असतातच, पण ते एका विशिष्ट प्रकारे एकमेकांबरोबर जोडले जाणे पण तितकेच आवश्यक असते. त्यामुळे घड्याळाचे कार्य विशद करण्यासाठी त्यामधील घटक अन् त्यामधील आंतरिक दुवे या दोहोंविषयीची माहिती असावी लागते. घड्याळातील घटक दुव्यांद्वारे एकमेकांशी कशी परस्परक्रिया करतात याचा खुलासा संपूर्णवादी संकलित दृष्टिकोणातून मिळवणे शक्य होते, हे उघड असते. याच मुद्द्यासाठी हा दुसरा दाखला पहा :

साध्या प्रकाशात आपणास कॅमेऱ्याचा उपयोग करून वस्तूचे प्रकाशचित्र घेता येते. ते प्रथम निगेटिव्हच्या स्वरूपात मुद्रित होत असते. आपण जर ही निगेटिव्ह पाहिली तरी तीपासून वस्तूविषयी काही प्रमाणात ज्ञान होऊ शकते. म्हणजे वस्तूविषयीच्या अनुबोधाचा (इन्फर्मेशन) निगेटिव्हवर सरळपणे नाही तरी काहीशा सांकेतिक स्वरूपात संग्रह केला जात असतो. लेझर फोटोग्राफी अन् साधी फोटोग्राफी यांमध्ये खूप अंतर असते. लेझर किरणांच्या साहाय्याने एखाद्या वस्तूचे प्रकाशचित्र घेतले असता या चित्राच्या निगेटिव्हवर अनुबोध संपूर्णपणे संकलित स्वरूपाचा असतो.

लेझर प्रकाशचित्राच्या निगेटिव्हकडे साध्या डोळ्यांनी पाहिल्यास त्यावर काहीही दिसत नाही. वस्तूची प्रतिमा त्यामध्ये असत नाही. मूळ वस्तूची प्रतिमा मिळवायची असेल, तर या निगेटिव्हवर लेझर प्रकाशकिरण एका ठरावीक तंत्राने टाकावे लागतात. अशा वेळी मिळणारी प्रतिमा त्रिमितीय असते, ती अवकाशात साकार होत असते. या निगेटिव्हला होलोग्राम असे म्हणतात. आता हिच्यामधील विलक्षण असा गुणधर्म पहा– ज्या निगेटिव्हवर ही प्रतिमा मुद्रित केलेली असते तिचे ४–५ तुकडे केले. त्यांपैकी कोणताही एक तुकडा प्रतिमानिर्मितीसाठी वापरला तर त्यायोगे परत संपूर्ण वस्तूची प्रतिमा मिळू शकते म्हणजे होलोग्रामचे विभाजनच करता येत नाही. होलोग्रामची कार्य करण्याची रीत संकलित संपूर्णवादी स्वरूपाची असते. होलोग्रामचे हे उदाहरण महत्त्वाचे आहे. कारण मनुष्याची जाणीव, विचार करण्याची क्षमता याच प्रकारे कार्य करीत असते, असे अनेक वैज्ञानिकांचे मत आहे. बऱ्याच काळापासून वैज्ञानिक माहितीची दोन उद्दिष्टे उल्लेखनीय अशी समजली जात आली आहेत. ही माहिती मोठ्या प्रमाणात वस्तुनिष्ठ असते, तीवर निरीक्षकाचा प्रभाव कमी असतो. अन् तीमध्ये पूर्ण निर्माणक्षमता असते. उदा., आज आपण कोणत्याही

रात्री आकाशातील गुरू ग्रहाचे निरीक्षण करू शकतो. त्याच्या अस्तित्वाविषयी पडताळा मिळवू शकतो. अन् हा अनुभव कोणालाही केव्हाही घेता येतो. यावरून गुरूचे अस्तित्व वस्तुनिष्ठ असते; निरीक्षकनिरपेक्ष असते असा निष्कर्ष आपण काढू शकतो. याच तर्कवादाचा काही प्रमाणात आपण विस्तार करतो अन् म्हणू शकतो की, या जगात कोणीही निरीक्षक नव्हता तेव्हा पण गुरू ग्रहाला अस्तित्व हे होतेच. या भूमिकेमागील दुसरे वैशिष्टच पण लक्षात घेण्याजोगते आहे. या निरीक्षणप्रक्रियेत मनुष्याच्या मनाला, त्याच्या जाणिवेला अगदी कनिष्ठ स्थान दिलेले असते. इंद्रियांद्वारा मनुष्याला त्याच्या परिसरातील वस्तूचा प्रत्यय मिळत असतो. या प्रक्रियेविषयी जी माहिती आज उपलब्ध झाली आहे तीवरून या सर्व प्रश्नांचा फेरविचार करण्याची वेळ आली आहे, असे वाटते.

पंचेंद्रियांपैकी मनुष्याचा डोळा हे सर्वांत महत्त्वाचे अन् संवेदनाक्षम असे इंद्रिय आहे. मनुष्याच्या सभोवती असणाऱ्या भौतिकी जगात वस्तू असतात. त्यांमध्ये घटना पण घडत असतात. यांपासून निघालेले प्रकाशसंदेश त्याच्या डोळ्यात सतत शिरत असतात. त्याच्या अंतर्भागातील रेटिनावर प्रभाव पाडत असतात. या सर्वांचे ग्रहण करून त्यावर संस्करण करून त्याचा मेंदू त्यापासून अर्थ मिळवीत असतो. यावरून आपल्या लक्षात येते की, अंतिम ज्ञानप्रक्रियेत त्याच्या मेंदूचा अन् डोळ्याचा पण सहभाग असतो.

मेंदूमधील संस्करणक्रिया प्रकाशप्रसारणाच्या वैशिष्टयावर आधारित असतात. उदा., प्रकाशाचे प्रसारण सरळ रेषेत होत असते, ही गोष्ट त्याचा मेंदू गृहीत धरून चालत असतो. वस्तूपासून येणाऱ्या प्रकाशकिरणाच्या मागे वाढवलेल्या दिशेतच वस्तू असणार असा निष्कर्ष तो चटकन काढतो. डोळ्याच्या मागे असणाऱ्या रेटिनावरची वस्तुप्रतिमा उलटी असते. ती द्विमितीय असते. पण मेंदू तीपासून योग्य तो अर्थ मिळवू शकतो. ही क्षमता किती परिवर्तनशील असते हे पहा. समजा, आपण आपल्या डोळ्यांवर असा एक चष्मा तयार करून बसविला की ज्यामुळे आपल्या भोवतालच्या वस्तू नेहमीसारख्या न दिसता त्या उलटया दिसतील. पण हाच चष्मा आपण सतत वापरत राहिलो, तर काही काळाने वस्तूची प्रतिमा परत नेहमीप्रमाणे दिसू लागते असे प्रयोगाने दाखविता येते. डोळ्यात शिरणाऱ्या प्रकाशसंदेशावर दोनदा तरी संस्करण होत असते. वरील अनुभवाचा अर्थ असा असतो की, मेंदूतील संस्करणयंत्रणेने नव्या परिस्थितीनुसार आपल्या कार्यपद्धतीत अनुयोजन केले आहे. सर्व सजीव प्राण्यांच्या दृष्टि-प्रणालीत अशा प्रकारचे अनुयोजन करण्याची क्षमता असते.

आपणास वस्तू कशी दृश्यमान होते याचा आपण विचार करू या. वस्तू दिसण्यासाठी ती एक तर स्वयंप्रकाशी हवी किंवा तिने तीवर पडणाऱ्या प्रकाशाचे परावर्तन तरी करावयास हवे असते. अशा प्रसंगी प्रत्येक वस्तूभोवती एक प्रकाशक्षेत्र निर्माण होत असते. अन् वस्तूविषयीची माहिती या प्रकाशक्षेत्रात, सांकेतिक स्वरूपात सामावलेली असते असे या परिस्थितीचे वर्णन भौतिकी भाषेत करता येते. ही कल्पना स्पष्ट होण्यासाठी खालील दाखले पहा—

टेपरेकॉर्डरच्या फितीवर ध्वनी सांकेतिक स्वरूपात मुद्रित केलेला असतो. फितीवरील संदेश ध्वनिस्वरूपात नसतो. तो विद्युत्चुंबकीय स्वरूपात असतो. त्याचे इलेक्ट्रॉनीय यंत्रणेद्वारा निःसांकेतन केल्याशिवाय त्यापासून मूळ ध्वनिसंदेश परत मिळविता येत नाही. दूरदर्शनच्या अँटेनापाशी येणारे प्रतिमासंदेश असेच विद्युत्चुंबकीय स्वरूपाचे असतात. म्हणून तेही सांकेतिक स्वरूपातच असतात. त्यांचे निःसांकेतन करून मूळ दृश्यप्रतिमा मिळविण्याठी आपणास टी. व्ही. यंत्रणा वापरावी लागते. आपणास असे म्हणता येते की, दूरदर्शनवर दिसणारे प्रतिमाचित्र आभासी असते. कारण भौतिकी जगातील वस्तूपासून ते सरळ मिळालेले नसते.

मनुष्याच्या डोळ्यांत वस्तूपासून येणाऱ्या दृश्य प्रतिमासंदेशाचे रेटिनावर प्रथम सांकेतन होते. (मेंदूला जाणारे अन् त्यापासून येणारे सर्व आदेश विद्युत्चुंबकीय स्वरूपात असतात.) डोळ्यांतील रेटिनावर पडणारी प्रतिमा द्विमितीय असते. वस्तूंचे स्वरूप, तिचे रंग, निरीक्षकापासूनचे अंतर इ. अनुबोधाची (इन्फर्मेशन) नोंद पटलावरील दंड (रॉड) अन् शंकू प्रकारची संवेदनक्षम केंद्रे (सेन्सर्स) करून त्यानुसार विद्युत्चुंबकीय संदेश त्यामागेच असलेल्या संस्करण केंद्राकडे (संगणकाप्रमाणे याचे कार्य बरेचसे असते) पाठवीत असतात. हे केंद्र त्याकडे येणाऱ्या सर्व अनुबोधांचा उपयोग करीत नाही. त्यांमधील आवश्यक भागाची निवड करून त्याला पुढे पाठवीत असते. हा अनुबोध

मेंदूतील न्यूरॉन केंद्राकडे जेव्हा पोचतो, तेव्हा हे न्यूरॉन त्याचे निःसांकेतन करून त्यापासून मूळ दृश्य प्रतिमेची जाणीव करून घेतात. या प्रक्रियेपैकी कोणत्याही एका टप्प्यावर तिथे आवश्यक असा विद्युत्चुंबकीय संदेश पुरविल्यास मनुष्याला मूळ वस्तूची जाणीव होऊ शकते. यासाठी प्रत्येक वेळी मूळ वस्तू डोळ्यांसमोर उपस्थित असण्याची आवश्यकता पण राहात नाही. ही गोष्ट लक्षात घेण्याजोगी आहे.

मेंदूमध्ये होणाऱ्या या संकलित प्रक्रियेच्या प्रत्येक टप्प्याची जाणीव मनुष्याला होत नसते. त्याला प्रक्रियांद्वारा मिळालेल्या अंतिम निष्कर्षाचे ज्ञान होत असते. म्हणजे दृश्यमान वस्तू पाहिल्याचा अनुभव मिळत असतो. मग अशा प्रकारे दिसलेल्या वस्तूला अस्तित्व असले पाहिजे, असे मानण्याकडे त्याची प्रवृत्ती होत असते. याबद्दल त्याच्या मनात शंका पण येत नाही. या सर्व यंत्रणेच्या कार्यात, प्रणालीत कोठेतरी चूक होण्याचा संभव हा नेहमीच असतो. तसे कधी कधी होतेही त्या वेळी मनुष्याला वस्तूचे भास होऊ लागतात. मृगजळासारखी असामान्य दृश्ये दिसू लागतात. दूरदर्शनच्या पडद्यावर दिसणारी माणसे खरी नसतात, ती आभासी असतात याबद्दल कोणी शंका प्रदर्शित करणार नाही. जवळ जवळ तशाच प्रक्रियेच्या द्वारा मेंदूमध्ये न्यूरॉनांद्वारे होणारी प्रतिमा तितकीच आभासी असते असे कोणी विधान केल्यास त्याचा सरळपणे स्वीकार होणार नाही.

या सर्व गोष्टींचा विचार करूनच फोरस्टर यांनी असे विधान केले असावे : 'जे खरोखरी तिथे आहे, त्याचा प्रत्यय मिळविण्याऐवजी तिथे काय आहे असे त्यास वाटते, याचाच प्रत्यय मिळविण्याकडे मानवी मनाची प्रवृत्ती असते.' प्रत्यय मिळविण्याची क्षमता मनुष्यास नैसर्गिक रीत्याच प्राप्त होत असली, तरी मनुष्य आपणास कोणता प्रत्यय मिळवायचा आहे त्याची निवड करण्यास शिकत असतो. असे करण्यास त्यास भरपूर वाव असतो. कारण दृश्य प्रत्ययाच्या प्रक्रियेत पुष्कळ टप्पे असतात. प्रत्येक टप्प्यावर आलेल्या अनुबोधावर संस्करण होत असते. तिथे निवड केली जात असते. प्रत्येक टप्प्यावर अनावश्यक माहिती काढून टाकली जात असते.

मनुष्याच्या मनामुळे मेंदूद्वारे मिळालेल्या प्रत्ययाला कसा अर्थ दिला जातो याचे एका लेखकाने असे चित्रदर्शी वर्णन केले आहे : 'तिथे' (म्हणजे बाहेरच्या जगात) प्रकाश नसतो. रंग नसतात. तिथे फक्त निरनिराळ्या तरंगलांबींचे विद्युत्चुंबकीय तरंग असतात. 'तिथे' संगीत नसते, ध्वनी नसतो. तिथे हवेतील वायुकण निरनिराळ्या कंप्रतांची आंदोलने करीत असतात. असे असताना आपला मेंदू (किंवा जाणीव) विविध रंगांनी परिपूर्ण अशा परिसरसृष्टीचा प्रत्यय कसा मिळवू शकतो, असा प्रश्न आपल्या मनात निर्माण होतो. विविधतेने नटलेल्या जगाचा प्रत्यय आपणास जागतेपणी येतो तर, तो तसा स्वप्नावस्थेत पण येऊ शकतो. यावरून असा एक निष्कर्ष काढता येईल काय–आपल्या मेंदूला जे अनुभवायचे असते त्याचाच अनुभव तो घेत असतो ? आपल्या भोवतालच्या जगाची निर्मिती काही प्रमाणात आपला मेंदूच करीत असतो ?

त्यामुळे बाह्य जगाचे मनुष्य निव्वळ निरीक्षण करतो असे नसून तो त्यामध्ये सहभागी पण होत असतो (पार्टीसिपेटर), असे मानावे लागते.

'तिथे' काय आहे ? या अनुबोधासाठी आपणास आपल्या प्रत्ययावरच अवलंबून राहावे लागते. या संदर्भात आपणास गूढवाद्याच्या प्रतिपादनाचे स्मरण होते. त्याच्या मते आपल्या प्रत्ययास येणारे बाह्य जग हा आपल्या मनाने किंवा जाणिवेने निर्माण केलेला एक आभास असतो. या प्रतिपादनास काही अंशी पुष्टी देणारी भूमिका आधुनिक भौतिकीमध्ये सापडते. याविषयी थोडे प्राथमिक स्वरूपाचे विवेचन करू या.

प्रथम हे स्पष्ट केले पाहिजे की, आधुनिक भौतिकीतील संकल्पनेप्रमाणे, त्रिमितीय अवकाश अन् सर्वत्र एकमूल्य असणारी रेषीय प्रमाणात प्रगत होणारी कालगती या दोन्ही कल्पना, मनुष्याला त्याच्या नैसर्गिक अंतःसंवेदनेपासून मिळाल्या असाव्यात. वास्तविक विश्वात या कल्पना यथार्थ आहेत, असे दाखविणारा पुरावा अजून तरी उपलब्ध झालेला नाही.

पृथ्वीतलावर घडणाऱ्या स्थूल घटना अन् अणुस्तरावर घडणाऱ्या सूक्ष्म (मायक्रो) घटना यांमध्ये आधुनिक भौतिकी फरक करते. पहिल्या प्रकारच्या घटनांसाठी न्यूटनप्रणीत पारंपरिक भौतिकीतील संकल्पना ढोबळ मानाने म्हणजे पुरेशा अचूकतेने यथार्थ ठरतात.

(त्रिमितीय अवकाश, सर्वत्र एकमूल्य एकरेषीय कालगती इ.) अणुस्तरावरील घटनांसाठी त्या योग्य

अनुक्रमणिका

ठरत नाहीत. या स्तरावरील घटनांसाठी हैझेनबर्ग यांचे अनिश्चितीतत्त्व विचारात घ्यावे लागते. अशा घटनांचे निरीक्षण करावयास गेले, तर त्यामुळे निरीक्ष्याच्या (ऑवझर्व्हड्) मूळ अवस्थेत फरक पडतो. त्यामुळे कोणत्याही प्रणालीविषयी अचूक अनुबोध मिळवणेच शक्य होत नाही. निराळ्या शब्दांत याच परिस्थितीचे असे वर्णन पण करता येते : प्रत्येक निरीक्षणक्रियेत निरीक्षक अन् निरीक्ष्य यांमध्ये ऊर्जेची देवघेव होणे आवश्यक असते. त्यामुळे निरीक्ष्य प्रणालीमध्ये विक्षोभ निर्माण होत असतो. पण असा विक्षोभ घडवून आणल्याशिवाय कोणत्याही प्रणालीचे निरीक्षणच होऊ शकत नाही, ही गोष्ट तितकीच खरी असते; यथार्थ असते. निरीक्ष्य प्रणालीमध्ये निर्माण होणारा विक्षोभ निरीक्षणासाठी वापरण्यात येणाऱ्या उपकरण-योजनेमुळे होत असतो. निरीक्षणप्रक्रियेत होणारा विक्षोभ (डिस्टर्बन्स) काही अंशी निरीक्षकाच्या जाणिवेमुळे पण होऊ शकतो, असे प्रतिपादन हेझनबर्ग यांच्या अनिश्चिती तत्त्वात नाही, हे इथे स्पष्ट केले पाहिजे. निरीक्षकाचा निरीक्षणक्रियेत जो सहभाग जातो त्याबद्दलचा खुलासा आईन्स्टाइन यांच्या सापेक्षता सिद्धान्तापासून मिळू शकतो.

वरील अनिश्चितीचे मूळ, अणुस्तरावरील मूलकण हे कण अन् तरंग या दोहोंचे गुणधर्म एकाच वेळी दाखवतात या गोष्टीत आहे. कण अवकाशात स्थानबंधित (लोकलाइज्ड) असतात. त्यांची ऊर्जा त्यांजजवळ अशाच स्थानबंधित स्वरूपात आढळते. त्यांच्या वर्तणुकीचे वर्णन करण्यासाठी व्यक्तिगत सैद्धान्तिक मीमांसा देता येते. याउलट, तरंग सर्व उपलब्ध अवकाश व्यापण्याचा प्रयत्न करतात. त्यामुळे त्यांचे स्थान निर्देशित करता येत नाही. त्यांमधील ऊर्जा अवकाशात वितरित स्वरूपात आढळते. मूलकण दाखवीत असलेल्या या परस्परविरोधी गुणधर्मामुळे त्याविषयीच्या अनुबोधात अनिश्चिती येत असते. दैनंदिन जीवनातील अनुभवावर आपणास माहिती झाले असते. घटना आपोआप घडून येत नसतात. त्यांमागे एक कारण असावे लागते, असा आपला दृढ विश्वास असतो. त्यामुळे कोणत्याही घटनेच्या मागील सरळरेषीय (लिनीअर) कारणपरंपरेचा शोध घेण्याचा आपला प्रयत्न असतो. क्रिया जर संकलित संपूर्णवादी स्वरूपाची असेल, तर तिच्यासाठी अशा प्रयत्नाला काही विशेष अर्थ नसतो, हे आपण युरेनियम अणूच्या विघटनक्रियेत पाहिलेच.

सरळरेषीय तर्कवादाच्या मर्यादा दैनंदिन जीवनातील अनेक उदाहरणांवरून पण स्पष्ट होतात. हे दाखविण्यासाठी फ्रिश यांनी हे उदाहरण दिले आहे : आजोबा अन् त्यांचा नातू यांमध्ये संवाद चालू आहे. नातू विचारतो, 'काय हो आजोबा, हा सूर्य आहे ना, तो नेहमी पश्चिमेतच का मावळतो ?'

'बाळ त्याचे उत्तर सोपे आहे. सूर्य ज्या दिशेत मावळतो तिलाच आपण पश्चिम दिशा म्हणावयाचे ठरविले आहे म्हणून.'

'पण तो मावळतोच का मुळी ?'

'सूर्य कधी मावळत नाही. पृथ्वी आपल्याभोवती सारखी फिरत असते ना ? त्यामुळे आपणास तसे वाटते.'

'पण पृथ्वी आपल्याभोवती सारखी फिरत का राहते ?'

'तिची गती थांबविण्यासाठी घर्षण नाही म्हणून.'

'तिच्यावर घर्षण का असत नाही ?'

या प्रश्नाला तुम्ही काय उत्तर देणार ? अन् त्यामुळे इथेच ही सरळरेषीय कार्यकारणसाखळी थांबते. पक्षी का गातात ? फुले का फुलतात ? आपणास संगीत का आवडते ? हे विश्व का निर्माण झाले ? या प्रश्नांसाठी पण आपणाजवळ उत्तरे कोठे आहेत ? ही झाली सूक्ष्म स्तरावरील विचारसरणी. पृथ्वीतलावरील बहुसंख्य घटनांसाठी सरळरेषीय तर्कवादाचा उपयोग करून मिळालेले निष्कर्ष ढोबळपणे यथार्थ समजता येतात, ही गोष्ट विसरून चालणार नाही. कारण भौतिकीमध्ये याच भूमिकेचा स्वीकार केलेला आढळतो.

○ ○ ○

दोन शाप : एक अन्वयार्थ

अरुणा ढेरे

महाभारत म्हणजे मोठं गुंतागुंतीचं जग आहे. कोणत्याही घटनेचे अन्वयार्थ इथे सरळपणे लागू शकत नाहीत. त्यांत मानवी संज्ञांची अशी विराट मिसळण असते की थक्क व्हावं. एखादा जय कधी पराजयासारखाच दिसतो. कधी एखाद्या सूडाला समाधानापेक्षा शोकाचाच तीव्र वास असतो. कधी शाप म्हणून हाती लागलेलं मूळ वरप्रसादाच्या महावृक्षाचं असतं तर कधी द्वेषाच्या जळत्या विषधारेत डोळे मिटून हात धरले तरी ते करुणेनेच ओले झालेले दिसतात.

पाय जिथे खिळूनच राहतात अशा तर अनंत जागा आहेत. कधी विस्मयानं, कधी चकित भयानं, कधी दुःखाच्या दुर्निवार आवेगानं तर कधी उदास ममत्वानं, कधी क्षोभानं तर कधी लोभानं, अनेक ठिकाणी थांबतो आपण. एखादी जागा कितीही पाहिली तरी गूढच राहते आणि एखादी कितीदा उलगडली, तरी समाधानाचं गव्हार काही हाती येत नाही.

आदिपर्वात, किंदम ऋषींनी पांडूला दिलेल्या शापाशी मी अशी पुष्कळ वेळा थांबले आहे. अनेक वेळा ती जागा स्वतःशी स्वतःला उलगडून पाहिली आहे. पण समाधान झाले नाही आणि या असमाधानाचा अर्थही मला पुरता कळला आहे असे वाटले नाही.

हा शाप तसा सर्वश्रुत आहे. पांडवांच्या जन्माशी त्याचा प्रत्यक्ष संबंध आहे. कथा अशी आहे की, अरण्यात मृगयेसाठी फिरणाऱ्या पांडूने एका मैथुनरत मृगावर बाण टाकला. तो मृग म्हणजे प्रत्यक्ष किंदम ऋषी होते. ऋषींनी मरता मरता पांडूला शाप दिला की, 'तूही माझ्यासारखाच मैथुनरत अवस्थेत मरशील.'

पांडूसारख्या क्षत्रिय वीरपुरुषाला हा शाप केवढा भयंकर वाटला असेल! नव्हे, तो भयंकरच होता. कारण पांडू तेव्हा अगदी तरुण होता. त्याचा विवाह होऊन फार काळही लोटलेला नव्हता. महाभारतकार सांगतात की कुंतीच्या रूपसौंदर्याला साऱ्या पृथ्वीवर तोड नव्हती. ती रूपयौवनशालिनी राजकन्या त्याची पहिली पत्नी. मद्रदेशच्या सुशील, सुलक्षणी माद्रीशी त्याचा दुसरा विवाह झाला. या दोघींच्या सहवासात त्याने बराच काळ घालवला, असेही नव्हते. कारण या विवाहानंतर अवघ्या महिन्याभरानेच तो हस्तिनापुरातून दिग्विजयासाठी बाहेर पडला.

तो पराक्रमी होता. मगध-मिथिलेसह अनेक राज्यांवर त्याने स्वाऱ्या केल्या आणि विजयश्रीसह भरपूर संपत्तीही मिळवली. ती त्याने आपल्या आजीच्या आणि चुलते-आजोबांच्या चरणी अर्पण केली आणि मग आपल्या दोन्ही बायका घेऊन मृगयेच्या निमित्ताने तो वनप्रदेशात आला.

तो पराक्रमी होता तसाच क्षत्रिय रक्ताचा होता. संयम आणि विकारदमन, या तपस्व्यांनी साधण्याच्या गोष्टींशी त्याचा दुरूनही संबंध आलेला नव्हता. त्याच्या अंगात वीराचं उसळतं रक्त होतं आणि जसा देशोदेशीच्या राजांशी लढण्यात त्याला आनंद मिळत होता तसा रतियुद्धात विजयी ठरण्यातही त्याला मिळत असणार.

त्याच्या जन्माच्या वेळची हकिकत आठवली तर पांडू काहीसा रोगट असावा असे वाटते. कारण व्यास महर्षींना पाहून पांढऱ्याफटक पडलेल्या अंबालिकेच्या पोटी तो जन्माला आला. म्हणून तो पांढराफिकटच होता. पण तरुण पांडू मात्र तसा राहिला नाही. तो फार देखणा आणि सामर्थ्यशाली दिसत असला पाहिजे. त्याचे वृषभासारखे नेत्र, विशाल छाती आणि सूर्यासारखे तेज पाहून तर कुंती त्याच्यावर लोभावली होती. तिच्या स्वयंवरमंडपात तो इंद्रासारखा शोभत होता आणि त्याच्या पौरुषयुक्त दर्शनाने कुंती प्रथमदर्शनीच काममोहित झाली होती.

असा हा देखणा, क्षत्रिय वीर, ऐन तारुण्यात, आपल्या स्त्रियांसह सुखभोगाच्या ऐन भरात असतानाच त्याला किंदमांचा शाप मिळाला. तो वनात आला होता आपल्या स्वच्छंद विहारासाठी. युद्धोत्तर विश्रांतीसाठी

तपासाठी किंवा एकान्तवासासाठी नव्हे. तो मार्ग तपस्व्यांचा. पांडू तर क्षत्रियोचित मृगयेसाठी वनप्रान्त हिंडत होता. तिथेही त्याला योग्य सेवासुविधा पुरवल्या जात होत्या. तशा सुखसोई, मोकळा प्रसन्न निसर्ग आणि तरुण रूपवंत पत्नी ! पांडू अगदी ताणरहित, सैल मनःस्थितीत असणार.

अशा वेळीच त्याच्या हातून अपराध घडला. दाट अरण्यात मृगयेसाठी फिरत असताना त्याने एक मृगांचा कळप पाहिला. त्यातल्या मुख्य नरावर, तो रतिप्रसंगात मग्न असतानाच पांडूने बाण टाकला. खरं तर एक नव्हे सोन्याचे, पिसारायुक्त असे पाच बाण टाकले. प्रत्यक्षात तो मृगनायक म्हणजे मृगाचं रूप घेतलेले किंदम ऋषी होते. मृगी बनलेल्या आपल्या पत्नीसह ते कामक्रीडा करीत होते. पांडूने त्यांच्यावर बाण टाकला.

मी इथे थांबते. अडखळते. वाटतं की यात पांडूचा अपराध तरी कोणता ? किंदम ऋषींनी मृगरूप धारण केलं आहे, हे त्याला कसं कळावं ? आणि मृगया हा तर क्षत्रियाचा धर्मच आहे. मग मृगाचा वध हा त्याचा अपराध तरी कसा म्हणावा ?

स्वतः पांडूलासुद्धा अगदी हेच प्रश्न त्या वेळी पडले आहेत. त्याने किंदमांना स्पष्टपणे सांगितलं आहे की, ‘ सावज सावध असो वा बेसावध, त्याला हरप्रयत्नांनी मारणे हा क्षत्रियधर्मच आहे. मी तोच आचरणात आणला आहे.’ अर्थात किंदम स्वतः ज्ञानी तपस्वी होते आणि त्यांना ब्राह्मणधर्म, क्षत्रियधर्म यांच्या आचारांची पूर्ण कल्पना होती. म्हणून त्यांनी पांडूच्या अपराधाचं जे स्वरूप त्याला नेमकं समजावून दिलं, ते मोठं विचार करण्याजोगं आहे.

किंदम म्हणतात की, ‘ मृगया हा क्षत्रियधर्म आहे खरा, पण मी अडचणीच्या प्रसंगात असताना तू मला मारलं आहेस. सर्व प्राणिमात्रांना ज्याची कामना असते, त्या सर्वहितैषी अशा मैथुनक्रियेत मी मग्न आहे याचाही तू विचार केला नाहीस. ह्याबद्दल मी तुला दोष देतो.’

म्हणजे पांडूचं पातक मृगाला मारण्याचं नाही, ब्राह्मणाला मारण्याचंही नाही तर काममोहिताला मारण्याचं आहे. किंदमांनी पांडूला ब्रह्महत्येच्या आरोपातून मुक्त केलं आहे. कारण मृगरूपात किंदम असल्याचं पांडूला माहीत नव्हतं. मृगया हा त्याचा धर्मच असल्यामुळे मृगहत्येचा आरोपही त्याच्यावर नाही. त्याचे पाप मैथुनमग्न असलेल्याला मारण्याचं आहे. त्याने समागमात गुंतलेल्या जोडप्यापैकी एकावर बाण टाकला आहे. त्याने सर्जनाच्या प्रक्रियेतच बाध आणला आहे. आणि हे पाप फार मोठं पाप आहे.

महाभारतात इतरत्रही अशा अनेक जागा आहेत की जिथे कामक्रीडेत अडथळा आणणाऱ्या प्रत्येकालाच शाप मिळाला आहे. मला आठवते उतथ्य ऋषींच्या मुलाची–दीर्घतमा ऋषींची–कथा. उतथ्यांची पत्नी ममता आपल्या पतीपासून गर्भार असताना, तिच्या गरोदरपणाच्या काळातच, बृहस्पती नावाच्या तिच्या दिराला कामवासना झाली. त्याने तिच्याकडे संभोगाची याचना केली. एक गर्भ धारण केलेला असल्यामुळे ममतेने ती विनंती नाकारली खरी, पण बृहस्पतीला आपला आवेग आवरता आला नाही. आणि तिचा विरोध दूर सारून तो तिच्यासह समागमात मग्न झाला.

या गोष्टीचा ममतेच्या गर्भातील मुलाला संताप आला आणि बृहस्पतीचा धिक्कार करून त्याने त्याचे वीर्य ममतेच्या योनिमार्गातच अडवले. परिणामी ते जमिनीवर पडून निष्फल झाले. आपल्या संभोगक्रियेत अडथळा आणणाऱ्या ममतेच्या गर्भाविषयीचा क्रोध अनावर होऊन बृहस्पतीने त्याला शाप दिला आणि त्याला जन्मजात आंधळेपणा भोगावा लागेल असा उच्चार केला. मैथुनात विघ्न आणणाऱ्याला मिळालेल्या भयानक शापाची ही कथा भीष्मानेच सत्यवतीला ऐकवली आहे.

संभोगात विघ्न आणणं ही तर खरी नंतरची गोष्ट झाली. पण नुसत्या काममोहित स्त्रीला संभोग नाकारणं हाही अपराधच. उर्वशीने अर्जुनाला शापलं ते याच अपराधासाठी. याच अपराधाची भीती घालून शर्मिष्ठेने ययातीला तिच्याशी रत होणं बाध्य केलं. ‘त्वामहं कामये राजन् भजमानां भजस्व माम् । त्यागः कामवतीनां हि स्त्रीणां सद्भिर्विगर्हितः ।’ (राजन, आपल्यावर अनुरक्त झालेल्या आणि आपला ध्यास घेणाऱ्या माझा स्वीकार करा. कारण, काममोहित स्त्रीचा त्याग सुजाण लोकांनी निंद्यच मानला आहे) असं गंगेनेही प्रतीपाला बजावलं आहे.

कामेच्छेचा हा एवढा बडिवार कशासाठी ? मी विचार करत राहते. मग महाभारतातल्या अशा पुष्कळ जागा मला आठवतात, की जिथे मानवी भावनावासनांचं अतिशय प्रमाथी दर्शन होतं. रणभूमीवर दुःशासनाचं रक्त घटघटा पिणाऱ्या भीमाचा बीभत्स आनंद

आठवतो. विवेकाचा हात झटकून युधिष्ठिराला वाटेल ते बोलणाऱ्या द्रौपदीच्या क्रोधाची आग आठवते. युद्ध-विरामानंतर द्रौपदीच्या कोवळ्या मुलांना, रात्री कपटानं कापून काढणाऱ्या अश्वत्थाम्याचं अश्लाघ्य क्रौर्य आठवतं. आणि मग वाटतं, की महाभारताच्या या अतिशय प्राकृतिक अशा विश्वात निखळ वासनेचं स्थान मोठं असणं अगदी स्वाभाविक आहे.

जे जग माणसाच्या मूलभूत भावनावासनांच्या सामर्थ्याचा आविष्कार करतं ते हे जग ! हे जग काम-वासनेच्या प्राकृतिक स्वरूपाचं जिवंत दर्शन घडवेल आणि या वासनेपोटी माणसाला येणाऱ्या दुबळेपणाचं किंवा तेजाचं रहस्य सांगेल, यात नवल नाही. सृष्टीचं सातत्य राखणारं सर्जनच ज्या वासनेतून होतं त्या वासनेला कोणत्याही मूल्यविचारांनी लिप्त होऊ न देता महाभारतकारांनी तिची, कधी उग्र तर कधी मधुर रूपं दाखवली आहेत. सर्जनाचा आणि त्याच्या मुळाशी असलेल्या कामभावनेचा आदर करणं हे इथे पुरुषाचं कर्तव्य मानलं गेलं आहे. म्हणूनच बृहस्पतीसारख्या तपोनिधीनं ममतेच्या गर्भाला अंधता दिली आहे आणि किंदमांसारख्या शांत ऋषीनं पांडूला अपराधी ठरवलं आहे.

या अपराधाची, पांडूला मिळालेली शिक्षाही फार भयंकर आहे. किंदमांनी उच्चारलेली शापवाणी अशा अर्थाची आहे की 'मृगरूप धारण केलेल्या मला न जाणल्यामुळे तुला ब्रह्महत्येचं पातक लागणार नाही, पण काममोहिताचा वध केल्याचं पातक केल्यामुळे, त्याचं फळ तुला तसंच भोगावं लागेल. कामासक्त होऊन प्रियेशी संभोगात तू मग्न झाल्यावर, अशाच माझ्यासारख्या अवस्थेत तुला मृत्यू येईल.'

जशा तऱ्हेचं मरण पांडूनं किंदमाला दिलं तशाच तऱ्हेचं मरण किंदमानेही, जाता जाता, पांडूसाठी योजलं. कितीतरी शापांमधून हा 'जशास तसे' न्याय आपल्याला आढळतो. ज्या तऱ्हेचं दुःख रामायण–महाभारतांतील पात्रं भोगत असतात, त्याच तऱ्हेचं दुःख दुसऱ्याला आपण कळत-नकळत दिलं आहे, अशी त्या पात्रांची समजूत असते हेही आपल्याला माहीत आहे. तेव्हा ज्या तऱ्हेचे पातक, त्याच तऱ्हेचा शाप पांडूला मिळाला यात नवल नाही. त्याने कामातुरांची सर्जन-प्रक्रिया थांबवली आहे तेव्हा त्यालाही सर्जनाचा आनंद मिळू नये हे ओघानेच आले.

ऐन तारुण्यातच पांडू असा कामसुखापासून वंचित झाला. त्याचं अकाली मरण मग अटळच होतं. कारण त्याने तपाचरणाचा आणि संयमाने विरक्तासारखं जीवन जगण्याचा निश्चय जरी केला तरी त्याचं वय, त्याचं शरीर, त्याचं मन आणि त्याचा धर्म यांच्या आटोक्यातच तो निश्चय नव्हता. तपाचरणात मग्न असणाऱ्या पांडूसाठी महाभारतकार विशेषण वापरतात तेही 'वीर्यवान्' असंच. हे मोठं बोलकं विशेषण आहे.

वीर्यवान् अशा त्या जीवनोन्मुख तरुणाची दुर्दैवी अखेर मला पांडवजन्माच्या अद्‌भुतापेक्षाही जास्त सूचक वाटते. मानवी देह मिळाल्यामुळे सर्जनाशिवाय त्याचं सार्थक नाही. सर्जन तर शक्यच नाही म्हणून मग मुक्तीही नाही. पांडू शाप मिळाल्यानंतर सतत अस्वस्थच राहिला. समागमासाठी तळमळत राहिला. आपल्या विवाहपूर्व अवस्थेत मिळालेल्या मंत्रांची घटना कुंतीला पांडूजवळ सांगता आली ती त्याच्या याच सर्जनोत्सुक मनःस्थितीमुळे आणि त्या मंत्रांचा वापर करण्याची अनुमती मिळाली–नव्हे आग्रह झाला, तोही त्यामुळे. एरवी पांडवजन्माचे दैवी अद्‌भुत घडते ना.

हा दैवी चमत्काराचा भाग जर बाजूला ठेवला तर पांडूच्या शापाने त्याच्या सर्जनक्षमतेलाच मृत्यूच्या भक्षक सामर्थ्याचा टिळा लावला आहे असं दिसतं. सर्जनाची आणि मरणाची एवढी भयंकर गाठ क्वचितच कुठे पडली असेल.

काममोहितांच्या क्रीडेत बाध आणणाऱ्या व्यक्तीसाठी उच्चारली गेलेली आणखी एक शापवाणी मला इथे आठवते. ती आहे रामायणाच्या प्रारंभ-क्षणीचीच. एकेरी धावणाऱ्या रामायणकथेत महाभारतासारखे वेढेवळसे नाहीत. अर्थाचे गुंते नाहीत की दमछाक करणारे प्रकृतीचे चढउतार नाहीत. पण वाल्मीकींच्या शब्दांचा रसाळपणा आणि कसदारपणा मात्र विलक्षण आहे.

रामायणाच्या प्रारंभी, म्हणजे बालकांडाच्या दुसऱ्या सर्गात क्रौंचवधाचा प्रसंग आहे. तमसेच्या तीरावर ऋषी वाल्मीकी स्नानासाठी आले आहेत. सकाळची प्रसन्न वेळ; आणि सज्जनांच्या मनासारखं नितळ पाणी. मनसोक्त वाहणारं त्या पाण्यातलं एक 'अकर्दमतीर्थ' वाल्मीकींनी शोधलं आणि शिष्याच्या हातून वल्कल घेत त्या पुण्यपावन जळात मुनी उतरले.

अनुक्रमणिका

तपस्व्यांचा हा नेटका असा रोजचा दिनक्रम असणार. मानवी विषयभोगांची जाण ऋषिमुनींना नव्हती असं नाही. त्यांचेही संसार होते. प्राथमिक पातळीवरच्या भोगवासना होत्या. पण शारीर गरजांच्या पलीकडे जाण्याचा त्यांचा प्रयत्न होता. भोगांच्या पलीकडचं मर्म जाणण्याची त्यांची धडपड होती. वाल्मीकी असे तपस्वी तर होतेच, शिवाय प्रतिभावंत होते. संवेदनाशील मनाचे होते.

त्या दिवशी स्नानाला आल्यावर त्यांनी प्रणयबहरातलं एक क्रौंचमिथून पाहिलं. त्यांच्या मनात मृगयेचे विचार येणं शक्यच नव्हतं, पण इतर कोणते विकारही उत्पन्न झाले नाहीत. एरवी पशुपक्ष्यांची कामक्रीडा पाहून किंवा अनावृत अशा एखाद्या स्त्रीदेहाकडे पाहून ऋषिमुनींचे विकार बळावल्याची आणि त्यांचं वीर्यस्खलन झाल्याची उदाहरणं काही कमी नाहीत. पण वाल्मीकींच्या निर्मळ दृष्टीनं त्या काममोहित पाखरांकडे, प्रकृतीचं एक सहजसुंदर आविष्करण म्हणूनच पाहिलं. कामभावनेचा आवेग आणि जीवनातलं तिचं अत्यावश्यक स्थान यांचं महत्त्व तर तेही जाणून होते. पण त्यांना स्वतःला ओढ होती ती शारीर पातळीवरच्या सर्जनाची नव्हे.

नारदांकडून त्यांनी नुकतंच रामचरित ऐकलेलं. कथाबीज त्यांना मिळालेलं. आता एका कलाकृतीचं सर्जन घडावं यासाठी तीव्र असोशी त्यांच्या अंतर्मनात असणार. शारीर पातळीवर तर ते 'नियतेंद्रिय' होते. पांडूसारखे तपाचरण करतानाही 'वीर्यवान्' नव्हते. कदाचित त्या पाखरांच्या जोडीनं त्यांच्या मनातल्या सर्जक शक्तींना साद घातली असेल अन् त्याच वेळी व्याधानं तो मूळ अपराध केला असेल. मिथुनावर बाण टाकण्याचा अपराध. काममोहित जोडीपैकी एकाला मारण्याचा अपराध.

महाभारतातल्या पांडूचा मृगया हा जसा धर्मच होता तसा इकडे व्याधाचाही तो धर्मच होता. पशुपक्ष्यांना मारणं हा त्याच्या चरितार्थाचा भाग होता म्हणून इथेही निष्पाप पाखराला मारणं हे व्याधाचं पाप नव्हतं. तमसेच्या तीरावर उघड्या रानात त्यानं तो पक्षी मारला होता. म्हणून आश्रमातले विधिनिषेधांचे नियम मोडण्याचा अपराधही त्याने केला नव्हता.

त्याचा अपराध, पांडूप्रमाणेच काममोहिताला मारण्याचा होता; मिथुनावर शरसंधान करण्याचा होता. एका प्रगाढ, स्थिर आणि निर्वेध मैथुनात ते दोन पक्षी मग्न झालेले असताना, वामीलकींच्या डोळ्यांदेखत व्याधाने त्यांच्यावर बाण टाकला आणि मिथुनातला एक पक्षी मरून पडला. सर्जनाच्या उत्कट धुंद क्षणीच त्यातल्या नराचा मृत्यू झाला आणि शोकाहत मादीने आक्रोश मांडला. वाल्मीकी जो ऐकत होते तो पक्ष्यांच्या प्रणयधुंद तृप्तीचा आवाज एका एकाकी टाहोत परावर्तित झाला. सुंदर स्वप्नासारख्या त्या मैथुनदृश्याचं रूपान्तर अचानक एका करुणामय शोकप्रसंगात झालं.

वाल्मीकी हे दृश्य साक्षीभावानं पाहात असले तरी ते तटस्थ नाही राहू शकले. तीव्र आवेगाने, त्यांच्या तोंडून, व्याधासाठी कठोर शापवाणी उच्चारली गेली.

'मा निषाद प्रतिष्ठां त्वमगमः शाश्वती समा
यत् क्रौंचमिथुनादेकमपि अवधीः काममोहितम् ।'

'क्रौंचमिथुन काममोहित असताना त्यातील एकाचा तू वध केला आहेस. म्हणून हे व्याधा, तुला या भूमीवर शाश्वत अप्रतिष्ठाच मिळेल.'

नकळता उच्चारल्या गेलेल्या या शब्दांनी मग वाल्मीकी स्वतःच चकित झाले. त्या शापाचा अर्थ त्यांना अभिप्रेत होता पण अर्थाचा आकार मात्र त्यांच्या वाणीतून नकळत वर आला होता. एका उमाळ्यासरशी ती छांदस रचना जन्माला आली होती. तो श्लोकबद्ध शाप म्हणजे वाल्मीकींचं सर्जनच ! शारीर पातळीवर चाललेल्या सर्जनाच्या सुंदर क्रीडेत बाध आणणाऱ्या व्याधाविषयीचा संताप, वेगळ्याच प्रातिभ सर्जनाचे रूप घेऊन आला.

खरं तर त्यात व्याधाविषयीच्या क्रोधापेक्षाही क्रौंचांविषयीची करुणा अधिक होती. ती करुणेतून जन्मलेली छंदोरचना म्हणजे एका महान कलाकृतीचा प्रारंभ ठरला. रामायणामागे वाल्मीकींचा केवळ वेदाभ्यास नाही, केवळ तपःसामर्थ्याचं तेज नाही तर प्रगाढ मानवी सहानुभूती आणि सर्वव्यापी करुणा आहे.

मला भावतो तो रामायणाच्या या प्रारंभक्षणाशी उसळणारा सर्जक सामर्थ्याच्या विनाशाविषयीचा तीव्र शोक. जगातल्या सगळ्याच श्रेष्ठ कलाकृतींनी कुठे ना कुठेतरी या शोकाला स्पर्श केला आहे. जन्म आणि मृत्यूचे संदर्भ तिथे अशा सुजाण शोकामध्ये गुरफटून गेलेले दिसतात की मानवजातीचं शतकांचं संचित त्याचा गुंता उकलण्याचं आव्हान घेतं आणि हरण्यात–हरवून जाण्यात समाधान पावतं.

महाभारत आणि रामायण– दोन्हीकडची घटना तीच. मिथुनावर बाण टाकण्याचा अपराध घडण्याची. दोन्हीकडेही अपराध्याला शापच मिळाला आहे. पण महाभारतातल्या शापाने पांडूचं सर्जक सामर्थ्यच बाधित केलं आहे तर रामायणातला खुद्द शापच एक प्रातिभ सर्जन ठरला आहे.

आता मला कळते आहे की, महाभारतातल्या, पांडूला मिळालेल्या शापाचा प्रसंग, अनेक वेळा उलगडूनही मी अस्वस्थ का होते. माझ्या असमाधानाचा अर्थ मला आता कळतो. माझं मानवी मन तिथे सर्जनाच्या विकल अवस्थेमुळे तळमळतं; कारण तिथे सर्जनाला मृत्यूने फार निष्करुण रीतीनं ग्रासलं आहे. तिथल्या शापामागे करुणा नाही. पांडूसारख्या जीवनोत्सुक तारुण्याविषयी द्रवलेलं मन नाही.

कारण तिथला शाप हा मरणाऱ्यानं दिलेला शाप आहे. मरू घातलेल्या माणसाचा तो मारणाऱ्याविषयीचा संताप आहे. निर्मितीला उत्सुक असलेल्याने निर्मिती खंडित करणाऱ्याला दिलेला शाप आहे. रामायणातल्या शापाप्रमाणे क्रौंचवधाच्या घटनेला साक्षी असणाऱ्याने दिलेला शाप नव्हे.

रामायणातल्या खुद्द शापातच सर्जनाने दिलेला हुंकार आहे. इथे सर्जनाच्या विनाशाला, विनाशाचे नव्हे तर सर्जनाचेच उत्तर आहे. जे उत्तर जगातल्या सगळ्या श्रेष्ठ साहित्याने अशाश्वताला, क्रौर्याला आणि विनाशाला दिलेले उत्तर आहे. काळाच्या सर्वभक्षकतेवरही मात करून हे उत्तर आपल्या मुठीत उरते. सर्जक दुःखाने भरून उरते.

⊙ ⊙ ⊙

साभार पोच

* **इस्पितळ आणि पतंग उडवणारा माणूस**– सुकन्या आगाशे; श्रीविद्या प्रकाशन, २५० शनिवार, पुणे–३०; १९८९; पृष्ठे १९२; किंमत रु. २७.६०
* **मी एक न्यायाधीश**– प्रताप नारायण बेहेरे; श्रीविद्या प्रकाशन, २५० शनिवार, पुणे–३०; प्रथमावृत्ती; १९८९; पृष्ठे १७८; किंमत ६० रु.
* **आम्ही डिंका**– कल्पना गोसावी–देसाई; श्रीविद्या प्रकाशन, २५० शनिवार, पुणे–३०; प्रथमावृत्ती; १९८९; पृष्ठे १७८; किंमत ७० रुपये.
* **जीवन चिंतन**– डॉ. मधुकर गोविंद देशपांडे; मृत्युंजय प्रकाशन, अ/४, चाणक्य हौसिंग सोसायटी, ९७८ शिवाजीनगर, पुणे–१६; १९८९; पृष्ठे ८४; किंमत २० रुपये.
* **स्वातंत्र्यवीर सावरकर : एक रहस्य**– द. न. गोखले; मौज प्रकाशन गृह, खटाववाडी, गिरगाव, मुंबई ४०० ००४; १९८९; पृष्ठे २६+२६६; किंमत १२५ रुपये.
* **प्रतीती** (कथासंग्रह)– सानिया; मौज प्रकाशन गृह, खटाववाडी, गिरगाव, मुंबई ४०० ००४; १९८९; पृ. २२१; किंमत ६४ रुपये.
* **हमाल पंचायत**– वसंत देशपांडे; मौज प्रकाशन गृह, खटाववाडी, गिरगाव, मुंबई ४०० ००४; १९८९; पृष्ठे १०८; किंमत ४० रुपये.
* **रॅटरेस**– पंकज कुरुलकर; श्रीविद्या प्रकाशन, २५० शनिवार, पुणे–३०; १९८९; पृष्ठे १५५; किंमत ६० रुपये.
* **संक्रमण** (एकांकिकासंग्रह)– राज काझी; श्रीविद्या प्रकाशन, २५० शनिवार, पुणे ४११०३०; १९८९; पृ. ११४; किं. रुपये १८.४५
* **विसाव्या शतकातील महाराष्ट्र** (खंड २)– य. दि. फडके; श्रीविद्या प्रकाशन, २५० शनिवार, पुणे ४११ ०३०; १९८९; पृष्ठे ३४४; किं. ९० रु.
* **माध्यम**– प्रकाश कुलकर्णी; श्रीविद्या प्रकाशन, २५० शनिवार, पुणे–४११ ०३०; १९८९; पृ. १९४; किंमत ६० रुपये.

अनुक्रमणिका

संहिता, चाल आणि भाव

अशोक दा. रानडे

काही संज्ञांचे अर्थ स्पष्ट करणे उपयुक्त ठरेल.

संहिता : भावना / कल्पना विचार व्यक्त करण्यासाठी वा कथनाकरिता भाषिक एकके सहेतुकपणे एकत्र आणते ती संहिता होय. बहुतेक वेळा भाषिक/निर्भाषिक मार्गांनी संहितेची सूक्ष्म-विस्तृत मांडणी अपेक्षित असते. संहितेचे भाषिक सूक्ष्म विस्तरण झाल्यास वाङ्मय, अभिनयातून झाल्यास नाट्य, संगीत वा नृत्यातून झाल्यास बंदिश तयार होते. संहिता वा समानार्थक इंग्रजी संज्ञा 'टेक्स्ट' लिहिणे वा लिखितांचे सूचन करीत **नाहीत** हे ध्यानात घेण्यासारखे आहे. व्युत्पत्तीकडे किंचित लक्ष दिल्यास दोहोंमध्ये 'कौशल्य' व 'एकत्र आणणे' यावर भर दिसतो. निरर्थक ध्वन्यक्षरांनी सुद्धा संहिता तयार होत असतात, त्यांतही सहेतुक नियंत्रित एककांची रचना केली जात असते याकडे मुद्दाम लक्ष द्यायला हवे. कारण संहितासंज्ञेच्या या अंगाचा बहुधा विसर पडतो.

चाल : संहितेवर जिचे आरोपण वैकल्पिक असलेली स्वरधून 'चाल' होय. काही वेळा संहिता नंतर बसविण्याकरता तयार केलेल्या स्वराच्या साच्यांचे कार्य चाल पार पाडते. बहुतेक चाली बाजूला काढता येतात म्हणजे विशिष्ट संहितांशी त्या अतूटपणे निगडित नसतात. बांधणीविषयक विशिष्ट पूर्वशर्ती पूर्ण करणाऱ्या सर्व संहितांना एकच चाल लागू शकते (अर्थात संगीताला प्रतीकात्मतेसारख्या गोष्टींचा अडथळा नसावा). सांगीतिक कल्पनाबंध या दृष्टीने पाहता जादा सूक्ष्म विस्तरण वा विकासास चाल उत्तेजन देत नाही. दुय्यम दर्जाने का होईना, पण चाली स्वयंपूर्ण असतात. चलन, तर्ज वगैरे इतर रूढ संज्ञाही याचेच सूचन करतात. चाल या संज्ञेचा आणखीही एक अर्थ आहे. एखाद्या दीर्घ पद्यातील स्वरधुनीचा आणि छंदाचा बदल सूचित करणारा विभागही 'चाल' या संज्ञेने सूचित होतो.

'सूक्ष्मविस्ताराचा अंगभूत आवाका असलेल्या लवचीक विणीच्या स्वरधुनी' असेही काही वेळा चालींचे वर्णन केले जाते. निव्वळ सांगीतिक स्वरसमूहापेक्षा धुनींची शक्यता / शक्ती अधिक असते. पण तरीही रचनेच्या पातळीपेक्षा त्या थोड्या खाली राहतात.

भाव : संहितेमुळे निर्मित किंवा संहितेबरोबर साहचर्याने निगडित भावनिक-बौद्धिक, सर्वसाधारण स्वरूपाचा आणि संहितेस एखाद्या आकर्षणक्षेत्रासारखा गुरफटून टाकणारा भार म्हणजे भाव. भाषाशास्त्रीय विश्लेषणात टोन वा स्वर म्हणून ज्याचा निर्देश होतो त्यापेक्षा 'भाव' संज्ञेचे सांगीतिक–सौंदर्यशास्त्रीय अर्थक्षेत्र व्यापक असते. भाव–चाल–संहिता यांचा परस्परसंबंध निश्चित करण्याकरिता सांकल्पनिक लढाया खेळल्या गेल्या आहेत असे म्हटले पाहिजे. संहिता आणि चाल यांच्या संयुक्त किंवा सुट्या कार्याचे भाव केवळ निष्कर्षी फलित होय अशी एक भूमिका घेतली गेली आहे. याउलट, भाव हे कार्य मानण्यास आक्षेप घेऊन संहिता–चालीचा प्रयोग आणि संबंधित मानसिक परिणाम (भाव) एकाच वेळेस उदयाला येतात असेही म्हटले गेले आहे. संहिता–चाल–भाव या तीन संकल्पना एकत्र आणण्यात रसोपपत्ती आणि तद्विषयक चर्चा अर्थपूर्ण ठरते. 'भाव' संज्ञेमुळे रसोपपत्तीकडे जाण्याचा थेट रस्ता खुला होतो.

प्रस्तुत पार्श्वभूमीवर पाच संगीतकोटी संहिता–चाल–भाव संबंध कसे खेळवतात ते तपासले पाहिजे. प्रत्येक संगीतकोटीच्या संदर्भात वेगवेगळी चर्चा आवश्यक ठरते. पण तरीही काही सर्वसाधारण निरीक्षणे नोंदवणे शक्य आहे. संहितादी एकेक संकल्पना घेऊन तिच्या संदर्भात अधिकाधिक संगीतकोटींचा विचार इथे मांडला आहे.

संहिता

कलासंगीतात संहिता : प्रस्तुत चर्चेसाठी कलासंगीत म्हणजे सैलपणे ज्याला शास्त्रीय व सुगम शास्त्रीय म्हटले जाते ते संगीताविष्कार होत. कलासंगीतसंहिता मोठ्या प्रमाणावर भाषेच्या अधीन असतात. बंदिशीं-

अनुक्रमणिका

मध्ये शब्दांना / अर्थांना महत्त्व नसते यासारखी सरधोपट विधाने बाजूला सारल्यास अनेक पारंपरिक बंदिशींच्या संहितांना लक्षणीय साहित्यमूल्य असल्याचे जाणवते.

कलासंगीतातील विषयात फार समानता आढळते. म्हणजे धृपद, धमार, ख्याल, ख्यालनुमा, रास, रागसागर इत्यादी अनेक गायनप्रकारांत विषय तेच असू शकतात. याचा चाल-भावांवर परिणाम होणे अपरिहार्य असते. बंदिशीसाठी निश्चित केलेल्या रागतालांशी विषयांचा संबंध असतो. राग-रससंकेत बहुधा संहितेच्या विषयाच्या आधारे कार्यकारी असतो.

मात्र एक गोष्ट ध्यानात घेतली पाहिजे. कलासंगीतातील अनेक संहिता परोद्भूत असतात. इतिहासात तीन प्रकारांनी संहिता परोद्भूत असल्याचे जाणवते. एक तर कलासंगीतातील काही प्रमुख प्रकारांनी दुसऱ्या प्रकारातील संहिता सरसकटपणे उपलब्ध आहेत. उदाहरणार्थ, धृपदांची काटछाट करून अनेक ख्याल तयार झाले आहेत. (धृपदांच्या संहितेतील अभोग, संचारी हे भाग गाळून टाकून 'ख्याल' बनविण्याचा प्रकारही सर्रास झाला आहे.) दुसरे असे की अनेकदा विविध प्रकारांतील रूढ संहिता, आधी यशस्वीपणे प्रचारात असलेल्या संहितांवर बेतून बनविलेल्या असतात (अशा बंदिशींना 'जोड' म्हणतात). तिसरे म्हणजे बऱ्याच बंदिशी संतकवींच्या हजारो रचनांना अंशतः वापरून तयार झालेल्या असतात. मुद्दा असा की कलासंगीतातील बंदिशींच्या संहितांचे विषय समान असल्याचो कारणे अनेक असू शकतात.

परंतु विषयाच्या समानतेमागचे एक अधिक खोलवरचे कारण विसरून चालणार नाही. एकंदरीने पाहता भारतीय कलेने भक्ती-शृंगार आणि देवगृह-राजगृह या दोन जोड्यांवर आपल्या आविष्कारांतील बरेच विशेष अवलंबून ठेवले आहेत. पहिल्या जोडीमुळे संगीतनिर्मितीच्या प्रेरणांचा निर्देश होतो, तर दुसरीमुळे संगीताच्या प्रत्यक्ष प्रयोगासाठी उपकारक संस्था आणि रंगपीठांचे सूचन होते असे म्हणता येईल. चारींचा संकलित परिणाम नायिका-भेदाची प्रसिद्ध संकल्पना आणि मूलगामी महत्त्वाची रसोपपत्ती. या कारणांमुळे कलासंगीतातील संहितांची एकत्रित तपासणी केल्यास त्या समान विषयांच्या विश्वात वावरतात असे दिसते. पारंपरिक संहितांची छाननी केली असता हिंदुस्थानी कलासंगीतातील बंदिशीचे सार्थत्व संशयित राहात नाही.

कलासंगीतसंहितांत अर्थहीन अक्षरांची भूमिका मोठी असल्याचे पूर्वी सूचित केले आहे. ही अक्षरे मुख्यतः दोन प्रकारची असतात : तेनशब्द म्हणजे मंगलसूचक आणि पाटाक्षर म्हणजे वाद्यध्वनींचे प्रतिनिधित्व करणारी. स्वरबंध व लयबंधावर आधारित संगीतांमध्ये त्यांना स्थान असते. या मार्गाने तयार होणाऱ्या संहितांचे विकसन होतेच असे नाही. तबला, पखवाज वगैरे तालवाद्यांच्या संगीताचे इथे स्मरण व्हावे. मात्र या संहितांना चाल नसते. सादरीकरणाच्या वेळी तालवाद्यांना संदर्भ-सुरावट पुरविण्याचे काम 'चाली'कडे असते म्हटल्यास हरकत नाही. लेहरा, नग्मा वगैरे नावांनी या चाली ओळखल्या जातात. एका अर्थाने लयाधारित संहिता आणि चाल यांचा प्रस्तुत संबंध दुय्यम तीव्रतेचा म्हटला पाहिजे. परंतु स्वराश्रित संगीतप्रकारांचे अंतर्गत बांधणीतत्त्व आणि बाह्यरूपाचा मागोवा घेत लयसंगीताची अनेकदा सिद्धी होत आली आहे. वाक्यांची मोडणी, शैलीची वळणे वा रूपबंधांतून याचा प्रत्यय येतो.

लयाधारित संहितांतील मूलभूत प्रकारांत एक विशेष संहिता-चाल संबंध दिसून येतो याचा अनेकदा विसर पडतो. उदाहरणार्थ, ठेका. भाव आणि भाषिक संहितांच्या अंतिम परिणामाच्या दृष्टीने ठेक्याची भूमिका बरीच महत्त्वाची असते. सुरावटींद्वारा होणाऱ्या भावजागरणापेक्षा लयबंधांद्वारा साधल्या जाणाऱ्या परिणामांत जबरदस्ती जाणवते. शिवाय योग्य ठेक्यांचा वापर केल्यामुळे भाषिक संहितांचे छंदगुण ताकदीने प्रकट होतात.

भक्तिसंगीतातील संहिता

आठव्या शतकापासून देशभर संतकवी वाग्गेयकारांनी जी सांगितिक-साहित्तिक चळवळ केली त्याचे एक प्रमुख फलित भारतीय भक्तिसंगीत होय. वास्तविक पाहता भक्तिसंगीताचा धर्मसंगीत या अधिक व्यापक वर्गात समावेश होतो आणि धर्मसंगीतात प्रार्थना, स्तोत्र, मंत्र, आरती, भजन व कीर्तन वगैरे सर्वांची गणना होते. सर्वांतच कमीअधिक प्रमाणात आणि या ना त्या प्रकारचे संगीत असतेच. पण त्यातही पुन्हा कलासंगीताने खास प्रभावित एक संच दिसतो व त्याचा विचार विशेष कर्तव्य आहे. वैष्णव पंथाने प्रभावित भक्तिसंगीताची हिंदुस्थानी संगीतपरंपरेच्या संदर्भातली कामगिरी तर फारच भरीव आहे.

अनुक्रमणिका

संगीत सादरीकरणात ज्या भक्तिसंगीतसंहितांचा विशेष प्रचार असतो त्यांत पुनरावृत्ती वाटावी इतक्या प्रमाणात विषयांचे साम्य आढळते. भाषिक आणि प्रादेशिक निराळेपण राखूनही विषयांच्या साम्यास धक्का लागू दिलेला नाही असे दिसते. विषयसाम्य आणि भावनिक घनतेस पोषक कारणे पुढीलप्रमाणे नोंदवता येतील :

अ) नारद भक्तिसूत्रातील विवरणातून भक्तीचे प्रकार रूढ झाले. सूत्राने पुरविलेल्या सांकल्पनिक चौकटीमुळे सूक्ष्म-विस्तृत विकसन शक्य झाले. आजही तसा प्रत्यय येतो.

ब) १४ व्या शतकाच्या अंतापासून अष्टछाप, चैतन्य, वारकरी वगैरे पंथांनी संगीतरचनांचा आपापला संच तयार केला. भक्त आणि भक्तिविषयांत मानवकेंद्रित नाती रूढ करण्याकडे प्रस्तुत पंथांचा कल होता. उदाहरणार्थ, अष्टछाप उपासनेत बालकृष्णभाव, चैतन्य संप्रदायात राधाभाव तर वारकरी पंथात गुरु-शिष्य व माता-पाल्यभावावर भर दिला गेला.

क) हिंदीभाषिक प्रदेशात रूप गोस्वामी यांनी 'उज्ज्वल नीलामणि' (१५००–१६०० इ. स.) लिहून एक औपपत्तिक पाया तयार केला. तत्त्वज्ञान, काव्यशास्त्र आणि रसाधारित कलामीमांसेच्या निखळ वैष्णव दृष्टिकोणाची ही सांगड निःसंशय प्रभावी ठरली.

अर्थात संहिता-चाल-भाव संदर्भात भक्तिसंगीताचा विचार करताना केवळ विषयांचे साम्य का ते पाहून चालणार नाही. चाल व भावाशी प्रत्यक्ष नाते राखणारे काही बांधणीचे विशेषही नोंदण्यासारखे आहेत.

१) एक नियमित आढळणारा विशेष मुद्रा. आपल्या अनेक माहितीपर कार्यापैकी रचनाकाराचे, गुरूचे, इष्टदैवताचे नाव गुंफण्यावर मुद्रेचा कटाक्ष असतो. लोकसंगीतात मुद्रेचा आढळ अभावाने तर कलासंगीतात तो सुनिश्चित असतो.

२) भक्तिसंगीतरचना देशी भाषांचा वापर करतात तरीही तत्सम व तद्भव शब्दांचा वावर मुबलक असतो. या कारणाने विविधता, प्रादेशिक (खोलवरचा) प्रचार आणि अखिल भारतीय स्वीकार हे भक्तिसंगीतविशेष सहजशक्य होतात. म्हणूनच भारतातील प्रत्येक प्रदेशाचा आपापला असा भक्तिसांगीतिक रचनांचा संच आहे. भारतातील लक्षणीय सांगीतिक 'साक्षरतेचे' हेही एक

३) भक्तिसंगीतरचना प्राकृत छंदांचा उपयोग करतात. प्राकृत छंद प्रकृत्या अधिक संगीतोपयोगी असा अनेकांनी निर्वाळा दिला आहे.

४) भक्तिसंगीतसंहितांचे साचे उत्स्फूर्त रचनेस पोषक असतात. अर्थात म्हणून रचना लिहून ठेवण्याचे परंपरेस वावडे नसते. याही बाबतीत कलासंगीताशी साम्य जाणवेल.

आतापर्यंत नोंदलेल्या सर्वसाधारण लक्षणांच्या पार्श्वभूमीवर इतर संगीतकोटींतील संहितांचे विशेष नोंदता येतील.

लोकसंगीतसंहिता

संहितांची अनामिकता लक्षात येण्यासारखी. अर्थहीन अक्षरे/वाक्यांश अनेक आढळतात आणि त्यांचे प्रयोजन बहुविध असते,

हालचाल ते नृत्यापर्यंतचा अक्ष धुंडाळणाऱ्या संहिताही पुष्कळ आणि अनेकदा निःसंदिग्ध दिसतात.

कला व भक्तिसंगीतकोटींच्या तुलनेने पाहता लोकसंहितात छंदांचे साचे अधिक बहुविध आढळतात. त्यांचे नृत्याशी असलेले नाते हे कदाचित याचे कारण ठरावे.

लोकसंहितांची विषयविविधता स्तिमित करणारी. अनेकदा परस्परविरोधी आशयांचाही अंतर्भाव होतो. लोकाविष्कारांच्या संमिश्र प्रेरणांत याचे मूळ सापडेल. उदाहरणार्थ, लोकाविष्कारांच्या प्रेरणांत धर्माधारित–लौकिक, बोधपर–रंजनपर, कार्यबद्ध–आत्माविष्कारपर वगैरे धृवात्मक आशय लोकसंहितात समोर येतात.

प्रगटनमार्गांचा विचार करता निखळ गद्य ते परमावधीची काव्यात्म अशा सर्व घनतांनी लोकाविष्कार भरलेले असतात.

जनसंगीतसंहिता

जनसंगीतकोटी अतिशय समावेशक असते. याचे प्रतिबिंब संहितांतही पडल्याशिवाय राहात नाही. चित्रपट संगीताने जनसंगीत बऱ्याच प्रमाणात व्यापले असल्याचे सर्वज्ञात आहे.

प्रस्तुत संदर्भात एक संगीतप्रकार म्हणून गीतांचे रूढ होणे ध्यानात घेण्यासारखे आहे. संगीत व साहित्य यांच्या दरम्यान एक विशेष नाते स्थापले गेल्याचे द्योतक म्हणजे गीताचा जन्म होय. बंगाली भाषेत आधुनिक बांगला-गात, मराठीत भावगीत आणि हिंदी परंपरेतील गीत हे प्रकार इथे आठवतील.

जनसंगीत संहितेचा आणखी एक विशेष असा की संहिता, लय आणि सुरावट या सर्व अंगांत छोटे, वेधक

अनुक्रमणिका

आणि वेगळे करण्यासारखे वाक्यांश मोठ्या प्रमाणावर तयार होतात. घोषणा, जिंगल्स इ.ची भूमिका ध्यानात येईल. म्हणी व वाक्प्रचारांचा थेटपणा, सूत्रांचे अल्पाक्षरत्व आणि सुभाषितांचे चमकदार अर्थवाहित्व साकारण्याचा जनसंगीताचा एकूण प्रयत्न असतो.

चाल

संहितांच्या आणि त्यांच्यासाठी असलेल्या चालींचा विचार करू लागताच छंदांनी लगेच लक्ष वेधले जाते. कारण असे की पद्यबद्धतेचे आणि संगीताचे साचे एकाच वेळी तयार होण्याचा चमत्कार भारतीय छंद-परंपरेत घडलेला दिसतो. चाल, चलन, तर्ज वगैरे संज्ञा या संदर्भात आठवाव्यात. संहिता आणि चाल यांचे छंद हे संयुक्त रूप संस्कृत व प्राकृत अशा दोन्ही परंपरांत विकसित झाले आहे. (छंदांच्या) चाली संहितेनुसार बदलत नसून प्रत्येक छंदाच्या विवक्षित मोडणीनुसार बदलतात.

मात्र असे संहिता-संगीत एकत्रीकरण वेगवेगळ्या कोटींतील संगीताविष्कारांत नेहमीच प्रभावी ठरत नसते. इतकेच नव्हे तर विविध कोटींमधील संहिता जरी विशिष्ट छंदाच्या मोडणीनुसार **मूलतः** रूपाला आल्या असल्या तरीही त्यांच्यावर चढविल्या जाणाऱ्या सुरावटी पूर्णतः निराळ्या दिशांनी जाणाऱ्या असू शकतात. छंदाची मूळ चाल आणि नंतर लावलेली चाल यांच्या दरम्यान निर्माण होणाऱ्या ताणावांचे विश्लेषण सौंदर्यमीमांसेच्या दृष्टीने महत्त्वाचे ठरू शकेल. या पार्श्वभूमीवर विविध संगीतकोटींतील 'चाल/सुरावट' या अंगाचा थोडक्यात विचार करता येईल.

कलासंगीतातील चाल

कलासंगीताविष्कारात छंद/वृत्त संघट्टनाविषयी दोन विरुद्धदिश भूमिका घेतल्या आहेत. धृपदासारख्या काही संगीतप्रकारांत लयरचना व शब्दरचना छंद/वृत्तांच्या आकृत्या रेखीत असल्या तरी इतर अनेक प्रकारांत त्या छंद/वृत्तांपासून पूर्णतः दूर जातात. मुख्य कारण असे की कलासंगीतात संगीतद्रव्य सुरावटीच्या अंगाने बांधले जाते, पद्यावलीच्या नव्हे. 'छंद-वृत्तांत परिणत होणारी आकृती म्हणजे पद्य तर ताल वा तालाशिवाय सुरावटीच्या अंगाने सिद्ध होणारी आकृती म्हणजे संगीत' असा मूलभूत फरक आहे. सुरावटीमुळे लयीची चौकट (मग ती छंद/वृत्ताधारित असो वा नसो) मनमानीपणे वाकविली जाते. चाली आपल्या मर्जीनुसार संहितांना कशा राबवितात याची काही उदाहरणे नोंदता येतील:

१) सांगीतिक पदान्त सूचित करण्याकरिता अन्त्य यमकांची योजना.

२) नादमाधुर्य वा तत्सम परिणाम निर्माण व्हावेत म्हणून अनुप्रास, (भाषिक) स्वरसाम्य वगैरेंची पखरण.

३) आवाजाची फेक सुलभ करणारे ध्वनी पसंत केले जातात इतकेच नव्हे तर सर्वसाधारणतः खेचले न जाणारे ध्वनीही खेचले जातात. दुसरे म्हणजे आघात करण्यासारखे ध्वनी लयांगाने वाढणाऱ्या संगीतात मुबलकपणे पेरण्यात येतात.

४) अनेकदा संपूर्ण संहितेच्या प्रयोगात अनुनासिक लगावाचे पांघरूण ठेवण्यात येते. स्वरास टोकदारपणा आणण्यास या प्रकारचा लगाव उपयुक्त ठरतो असा अनुभव आहे.

५) संबोधनपर, उद्गारवाचक इत्यादी प्रकारच्या शब्दांची संहितेत उत्स्फूर्त भर घालण्यात येते. या कारणाने आवाहक 'वाक्यांश' वा 'परिच्छेदां'चा प्रयोग सुलभ ठरतो.

६) सुरावटीच्या आधारे संहितेच्या वळणांचे नियंत्रण करण्याचे प्रभावी उदाहरण मुखडा होय. वैकल्पिक पण ठरावीक पद्धतीने येणारा रचनेचा तुकडा म्हणजे मुखडा. त्याच्या प्रयोगातून संगीतकल्पनेचे (वा एकापाठोपाठ प्रयुक्त होणाऱ्या कल्पनांचे) पूर्ण होणे सूचित होते. मुखड्याच्या मदतीनेच तालाचे वर्तुळही राबविले जात असते. बांधणीतच नव्हे तर एकूण कलाविष्कारातच मुखडा अनेक कार्ये पार पाडत असतो.

७) कलासंगीतातील रचना मुळातच पद्यशास्त्रीय साच्यांना धुडकावून टाकणाऱ्या असू शकतात हे पूर्वी पाहिले आहे. म्हणजे कवी जसे भाषेच्या बाबतीत स्वातंत्र्य घेतो त्याचप्रमाणे संगीतकार काव्याबाबत करतो असे म्हणता येईल. प्रतिमा, शब्दकळा आणि छंदोबद्धता या तिन्हींचे नियंत्रण सुरावटीद्वारे होऊनच संहिता सिद्ध होते असे म्हटले पाहिजे.

८) पण तरीही विशिष्ट संहितेस कोणत्या रागाची डूब वरी वा कोणत्या चलनाची सुरावट योग्य वगैरे प्रारंभिक निर्णय संहिताच घेते म्हणता येईल. भारतीय संदर्भात फारशी अतिशयोक्ती न करता असे म्हणता येईल की पुष्कळ वेळा चालीची प्रारंभिक निवड संगीत-शास्त्रीय राग-रससंबंधांचा जागरूक वा अनवधानाने स्वीकार केल्याने होत असते. (अर्थात रसविषयक

आरंभिक काळजी प्रयोगात पुढेपुढे कमी होत गेलेली दिसते ही गोष्ट निराळी !) म्हणजे एका अर्थी संहितेचे निमित्त करण्यात येते ! सुगमशास्त्रीय म्हटल्या जाणाऱ्या संगीताची या बाबतीतली भूमिका अधिक सुसंगत असते (आणि साम्यतत्त्वाच्या आधाराने बहुतेक वेळा त्याचा संसार उभा राहात असतो).

९) मध्ययुगीन संगीतशास्त्रीय चर्चेत रचनाकारांच्या कमीअधिक श्रेष्ठत्वाच्या स्पष्टीकरणांत चाल–संहितासंबंधांचा प्रत्यक्ष संदर्भ राहतो.

भक्तिसंगीतातील चाली

अ) अपेक्षेप्रमाणे लयीच्या आणि सुरावटींच्या बाबतीत व्यक्तिगत आणि समूहगत शक्तींचे संतुलन साधण्याकडे भक्तिसंगीत झुकलेले असते. बदल न करता समूहाने मांडण्यासारख्या, त्याचप्रमाणे व्यक्तीने सुटेपणे व स्फूर्तीनुसार बदलून सादर करण्यासारख्या, अशा दोन्हींचा समावेश व्हावा असा त्याचा आवाका असतो.

ब) योजलेल्या रागांची मर्यादित संख्या आणि त्यांची विशिष्ट प्रकारची आवाहकताही ध्यानात घेण्यासारखी असते. तालांबाबत तीच परिस्थिती आढळते.

क) छंदांच्या रूढ चालींना सरसकटपणे धुडकावले जात नाही. सर्वसाधारणत: असे म्हणता येईल की पठनाशी निगडित भक्तिसंगीतप्रकार आपल्या मूळ चालींना धक्का लावत नाहीत पण गायल्या जाणाऱ्या चालीत बदल केला जातो.

ड) प्रयोगतंत्राच्या काही बाबींचाही निर्देश केला पाहिजे. उदाहरणार्थ, रचनाविभागांचा बोध व्हावा, गायकसमूहाने केव्हा सामील व्हावे वा थांबावे, सादरीकरणाचा मार्ग बदलावा इत्यादींची सूचना देण्याकरिता तिहाई परिणामकारकतेने वापरली जाते. अंदाज बांधता येईल व सहेतुक म्हणता येईल अशी 'तोड'ही प्रस्तुत संदर्भात आठवावी (चालींतील/चलनांतील बदलापूर्वी लयवाद्ये विशिष्ट प्रकारे वाजविली जातात त्यास तोड म्हणतात).

इ) काही प्रकारांत गद्य ते पद्य, कथन ते नटन व पठन ते गायन असे भेद लागोपाठ प्रयुक्त होतात. अर्थात चालींत गुणवत्तात्म बदल होणे अपरिहार्य आहे.

लोकसंगीतातील चाली

प्रस्तुत कोटीत एकंदरीने पाहता चालींचे वैविध्य भरपूर असते मात्र तरीही प्रत्येक चालीत पुनरावृत्ती प्रामुख्याने आढळते.

लोकसंगीतकोटीत आढळणारी सांगीतिकता कमीत कमी ते जास्तीत जास्तपर्यंतचा पूर्णपट आवाक्यात घेते म्हणण्यास हरकत नाही. संहितेतील आणि तिच्या प्रगटनमार्गातील (म्हणजे गद्य, पद्य काव्यादी) विविधतेचा हा एक परिणाम म्हणता येईल. तसे पाहता अनेक परिमाणांवर लोकसंगीतकोटीचा पल्ला लघुतम ते महत्तम असा असतो. त्याच्या व्यापक आवाहकतेचे तेही एक कारण असू शकेल.

सुरावटींच्या तुलनेने पाहता लोकसंगीतकोटींतील लयबंध अधिक वैशिष्टचपूर्ण वाटतात. या लयबंधांचे अर्धताल असे योग्य वर्णन करण्यात आले आहे. या संज्ञेमुळे दोन प्रयोगविषयक लक्षणे सूचित होतात : ताल एक मूलभूत व सर्जक चौकट ठरून तिचा प्रस्तार शक्य होत नाही आणि दुसरे म्हणजे छोटचा पण आकर्षक चलनांवर भरवसा असतो.

सर्वसाधारणत: असे म्हणता येईल की एकल सादरीकरणाकडे झुकणाऱ्या लोकधुना कलासंगीताकडे सरकत असल्याचे जाणवते तर सामूहिक आविष्कारांकडे मूलत: ओढा दाखविणाऱ्या लोकधुनांचे आंतरिक नाते आदिम संगीताशी असल्याचे जाणवते.

जनसंगीतातील चाली

जनसंगीताइतके दुसरे काही सर्वसमावेशक असते असे मानणे अवघड आहे. चालींचे गोदाम म्हणजे जनसंगीत होय !

प्रस्तुत कोटीत चित्रपटसंगीताचा अंतर्भाव होत असला तरी जनसंगीत म्हणजे चित्रपटसंगीत मानणे चुकीचे ठरेल. विविधता, खोलवरची झिरप आणि अनिवार्य सार्वत्रिक उपस्थिती या कारणांमुळे चित्रपटाचा स्वतंत्र विचार करणे जरुरीचे ठरते.

जनसंगीताच्या चालींचे संहितांशी असलेले नाते विलक्षण लवचीकपणाचे असते. साम्य, विरोध व विषम असे तिन्ही प्रकारचे संबंध जनसंगीताच्या संहिता आणि चाली यांच्या दरम्यान आढळतात. याशिवाय चित्रपटसंगीतामुळे एक निराळी गुंतागुंतही निर्माण होत असते : संहिता-चाल-भाव परस्परसंबंध चित्रपटसंगीतात प्रतिमा-संहिता-संगीताशीही नाते जोडीत असतात. चित्रपटगीताचे खास प्रश्न विचारात घ्यावे लागतात ते या संदर्भात.

भाव

भावसंज्ञेचा प्रस्तुत चर्चेच्या संदर्भातील अर्थ स्पष्ट करताना दोन विधाने केली होती. एक असे की, चाल, संहिता आणि भाव यांचे एकत्र येणे म्हणजे ग्राहकाच्या (श्रोत्याच्या) मनावर होणाऱ्या परिणामाकडे वळणे– भारतीय रसचर्चेचा इथे सहज प्रवेश होतो. दुसरे म्हणजे भारतीय संगीतवास्तवात पाच संगीतकोटींचा विचार केल्याशिवाय भागत नाही. आदिम,लोक, भक्ती, कला व जनसंगीतकोटींचा.

रस-संगीत परस्परसंबंधांचा वारंवार विचार झाला आहे. परंतु या विचारात मुख्यतः कलासंगीताचाच समावेश करण्यात आला आहे आणि हे काहीसे स्वाभाविक म्हटले पाहिजे. कारण एकूण संगीत वास्तवाची सांगीतिक सौंदर्यशास्त्राच्या दृष्टीने तपासणी करण्यासाठी पाच सांगीतिक कोटींची कल्पना अलीकडे पुढे आली आहे. भावविषयक विवेचन प्रत्येक कोटीस धरून करण्यास इथे वाव नाही म्हणून पुढील निरीक्षणे नोंदवली आहेत :

१) रसोपपत्तीची साहित्यजड मांडणी आणि शब्दांचा आधार न घेणाऱ्या संगीताचे मोठे प्रमाण पाहता संगीताच्या संदर्भात रसोपपत्ती पटत नाही.

२) बारकाईने पाहिल्यास असे ध्यानात येते की रस व कलासंगीत यांची जी समीकरणे मांडली जातात त्यांचा आधार भाषिक-साहित्तिक भाष्यात असतो; इतकेच नव्हे तर साहित्य दृष्टया आशय काय याची निश्चिती झाल्यावरच रसोपपत्ती संबंधित संगीता-विष्कारास लावण्याचा प्रयत्न होत असतो.

३) प्रत्यक्ष संगीतनिर्मिती होत असताना म्हणजे संगीताविष्कार सिद्ध करताना वा त्याचे ग्रहण चालू असताना रसोपपत्ती वा संलग्न संज्ञासंकुल जेमतेम वापरात येते. वास्तविक पाहता सहेतुकपणे आणि सयुक्तिकपणे एक रंगोपपत्ती प्रयोगकलांत कार्यकारी असते.

४) थोडक्यात सांगावयाचे तर प्रयुक्त सादरी-करणाचा अंतिम परिणाम वा त्या दिशेने होणारी क्रिया श्रोता-प्रेक्षकसापेक्ष ठेवून निर्माता, निर्मिती व ग्राहकांचा प्रक्रियेतील सहभाग नोंदविणारा संकल्पनाव्यूह म्हणजे रंगोपपत्ती होय. रंगोपपत्ती निकषबहुलतेचा अवलंब करते. संगीतकोटी आणि प्रकारांनुसार निकषांचे संच लवचीकपणे वापरण्यावर रंगोपपत्तीचा कटाक्ष असतो. रंग म्हणजे अंतिम आनंद असा अभिप्राय असल्याचा काही वेळा भास होतो. विशेषतः भक्ति-संगीतकोटीच्या आविष्कारात अशी प्रतीती येते. परंतु एकंदरीने प्रयोगपरंपरेची तपासणी केल्यास प्रयोगातील श्रेष्ठतेचा तरतमभाव नोंदण्याचे तिचे प्रयत्न असून श्रोते-प्रेक्षकांच्या विशिष्ट मानसिक स्थितीचे सूचन वगैरे हेतूंनी तिची मांडणी केली जात नसते. इतकेच नव्हे तर मानसिक परिणामांच्या नेहमीच्या भावुक रूपांशिवाय सादरीकरणात रंग शक्य असे प्रस्तुतउपपत्ती मानते.

५) रंगोपपत्तीचा एक विशेष परिपाक म्हणजे 'घराणे'संकल्पनेत अनुस्यूत विविध निकषांचे व्यव-स्थितीकरण होय. आज जरी 'घराणे'कल्पना कला-संगीतचर्चेपुरती मर्यादित ठेवली जात असली तरी तसे करण्याचे कारण नाही. घराणे म्हणजे व्यापक पायावर उभारलेली, प्रयोगाच्या अंगाने जाणारी, संगीत व सौंदर्य-शास्त्रीय बांधणी होय. इतर संगीतकोटींतील कला-कारांचा प्रयोगाचा, शिक्षणाचा व अभ्यासाचा प्रघात आणि संबंधित संज्ञासमूहांकडे लक्ष दिल्यास याचा सहज बोध होतो.

६) याच संदर्भात नोंदण्यासाठी बाब अशी की कलासंगीतेतर संगीतकोटींतील आविष्कारांना मिळणारे प्रतिसाद अनेकदा जादूटोणा ते धर्मपरता अक्षावरचे राहून सांगीतिक-सौंदर्यशास्त्रीय आशयाचा त्यांत अभाव असू शकतो. संहिता-चाल-भाव त्रयीचा आढळ होत असूनही वरील आविष्कार विचारांत घेतले जात नाहीत कारण त्यामधील सांगीतिकतेचे उतरते प्रमाण होय.

निष्कर्ष असा की संहिता-चाल-भाव यांच्या सांगीतिक सौंदर्यशास्त्रीय अभ्यासाची भारतीय परंपरा दीर्घ आहे. मात्र नवीन जनतासंज्ञापन माध्यमांमुळे ऐंद्रिय बोधनविषयक समीकरणे बदलली असल्या-कारणाने नवीनपणे विचार व्हायला हवा. पाची संगीतकोटींना आज नव्या सौंदर्यशास्त्रीय तणावांना व सांस्कृतिक प्रेरणांना सामोरे जावे लागत आहे. कला-कुटुंबे, कलाप्रकारांच्या सोपानपरंपरा आणि मूल्य-मापनाचे निकष यांतून कसे सुटतील ? संगीतानुभवाचे घटक आणि घटकांचे परस्परसंबंध पुन्हा अभ्यासले पाहिजेत. संहिता-चाल-भाव त्रयी हे अशा परस्पर-संबंधाचे एक उदाहरण होय.

○ ○ ○

चित्रपटकला– सद्यःस्थितीचे स्वरूप

विजय दीक्षित

चित्रपट ही स्वयंपूर्ण कला मानली जाते कारण इतर विविध कलाप्रकारांतील गुणवैशिष्टचांचा समावेश करून तिने आपले अभिव्यक्तिमाध्यम निर्माण केलेले आहे. साहित्य, रंगभूमी, काव्य, संगीत, शिल्प वास्तू, चित्र इत्यादी प्राचीन केवल आणि उपयुक्त कलांप्रमाणेच अलीकडे उगम पावलेल्या छायाचित्रण, रेखाचित्रण वगैरे कलामाध्यमांचादेखील या माध्यमात समावेश झालेला आढळतो. प्रत्येक कलाप्रकार स्वतंत्रपणे आस्वाद देण्यास समर्थ असला तरी चित्रपटकलेद्वारे त्यांचे घडणारे संमिश्र दर्शनही कलास्वादाच्या वेगळचा सीमा गाठते. या विविध कलांच्या मिश्रणामुळे चित्रपटातील आशय सर्वस्पर्शी आणि सघन आनंद देणारा होतो. या कलेचे आणखी वैशिष्टच म्हणजे पारंपरिक कलाप्रकारांतील उणिवा, मर्यादा नष्ट करून त्यांतील गुणवैशिष्टचांचा उपयोग करून घेत चित्रपटकला सशक्त झाली आहे. उदाहरणार्थ, रंगभूमीवरील काल, अवकाश, संवाद, हालचाल ही बंधने चित्रपटांत नष्ट होऊन नाटचमयता, अभिनय या गुणांचा परिपोष चित्रपटात होतो. चित्रपटातील समीपदृश्यांमुळे अभिनयाचे दर्शन अगदी जवळून सर्वांना होऊ शकते. छायाचित्रे स्थिर असतात. त्यांच्यात गतिमानता ही कला आणू शकते. एखाद्या वास्तूचे छायाचित्र पाहून किंवा दोनचार पाने वर्णन वाचून येणार नाही एवढी अस्सल अनुभूती चित्रपटांतील एकदोन मिनिटांच्या दृश्याद्वारे प्रेक्षकाला मिळू शकते. ही मूलभूत माहिती देण्याचा उद्देश म्हणजे "चित्रपट म्हणजे दृश्यांद्वारे कथाकथन करण्याचे एक माध्यम" म्हणून बघण्याचा दृष्टिकोण किती संकुचित आहे हे विशद करण्याचा आहे. घरातील विस्कळीतपणा, त्यातल्या वस्तू ज्याप्रमाणे आपली सौंदर्यदृष्टी मारून टाकून सूड उगवतात त्याचप्रमाणे वर्षानुवर्षे तद्दन बाजारी चित्रपटांनी आपली या कलेविषयीची सौंदर्यदृष्टी नष्ट केली आहे. याचा परिणाम असा झाला : या माध्यमात दडलेल्या अनेक कलात्मक अनुभूती आपल्याला ज्ञातच नाहीत. त्या उलगडून दाखविणाऱ्या कलाकाराचे स्वागत करण्यास लागणारी प्रगल्भता समाजामध्ये नाही. कलासंस्कारांतून पोसलेली संवेदनशील पिढी जोपर्यंत निर्माण होत नाही तोपर्यंत अस्सल कलाकृती कोणत्याही क्षेत्रात निर्माण होत नाही हे इतिहास आपल्याला सांगतो.

या पार्श्वभूमीवर जागतिक चित्रपटक्षेत्रात कशी स्थित्यंतरे होत गेली हे संक्षेपाने पाहणे थोडे उद्बोधक ठरेल. २८ डिसेंबर १८९५ मध्ये पॅरिस येथील ग्रॅण्ड कॅफेच्या 'इंडियन रूम' नामक तळघरात लुई ल्युमेअर या कल्पक माणसाने लोकांकडून पैसे घेऊन त्यांना जगातील पहिला चित्रपट दाखविला. त्या वेळी त्याने एकेक मिनिटाच्या बारा फिल्म दाखविल्या. त्याचे विषय घरगुती क्रिया होत्या. दोन मित्र गप्पा मारत आहेत, अशी क्षणचित्रे होती. अशा रीतीने चित्रपटकलेचा जन्म झाला. १९२७ सालापासून चित्रपट बोलू लागला. १९४५ मध्ये तो रंगीत झाला. १९५२ मध्ये तो आकाराने मोठा झाला (सिनेरामा). ही माध्यमाची स्थित्यंतरे बदलत गेली तरी त्याची कलात्मक प्रयोगशीलता खऱ्या अर्थाने विसाव्या शतकाच्या सुरवातीपासूनच सुरू होती. दोन सालचा 'ट्रीप टू मून' (जॉर्ज मिले), 'बर्थ ऑफ दी नेशन' (डी. डब्ल्यू. ग्रीफीथ १९१३), 'दी कॅबिनेट ऑफ डॉ. कालागारी' (रॉबर्ट वीन १९१९), 'नानुक ऑफ दी नार्थ' (रॉबर्ट फ्लॅहर्टी १९२२), 'नॉस्फरातु' (मुर्नी १९२२), 'ग्रीड' (कॉन १९२४), 'गोल्डरश' (चॅपलीन १९२४), 'दी बॅटलशीप', 'पोटेमकीन' (आयझेनस्टाइन १९२४) अशा अनेक कलाकृतींद्वारे या माध्यमाचे भिन्न प्रकारचे प्रवाह निर्माण झाले. साहित्य, यंत्रसामग्री, त्यांची हाताळणी, संकलनासारखी चित्रपटशास्त्रीय माध्यमसंहिता अभ्यासपूर्वक जोपासली गेली. या विषयावर बरीच ग्रंथनिर्मिती झाली. व्यावसायिक पातळीवरदेखील बरीच स्थित्यंतरे

अनुक्रमणिका

झाली. नंतर पन्नास सालच्या सुमारास दूरदर्शनच्या उदयामुळे चित्रपटसृष्टीला अमेरिकेत पहिला धक्का बसला. परन्तु तरीसुद्धा क्रियाशील, प्रयोगशील दिग्दर्शकांची पिढी फ्रान्स, इटाली, ब्रिटन, अमेरिका येथे कार्यरत झाली. कुरोसावा, रेनॉ, दीसीका, ब्रेसाँ, व्हायकोन्ती, सत्यजित रे, बर्गमन, रुसोलीनी, वेल्स, चॅप्लीन अशा विश्वातील श्रेष्ठ दिग्दर्शकांच्या अभिजात कलाकृतींचा जन्म याच पन्नाशीत झाला. संपूर्ण दशक या मंडळींनी गाजविले. त्यांचे चित्रपट वास्तववादी, सामाजिक समस्यांचे दर्शन घडविणारे असे होते. यानंतर फ्रान्समध्ये हा वास्तववाद धुडकावून लावणारी चित्रपटक्षेत्रातील पहिली 'नवी लाट' आली. त्रुफो, गोदार्द, रेने, या चित्रसमीक्षकांनी प्रत्यक्ष निर्मितीत पदार्पण केले आणि सर्व पारंपरिक संकेत धुडकावून एक अत्यंत भिन्न, बंडखोर, पुरोगामी प्रवाह निर्माण केला. प्रत्यक्ष स्थळी चित्रण, संकलनातील नवकल्पना, संगीत, संवाद, रंग, यांचा नव्या पद्धतीने वापर अशी त्यांची नवशैली-वैशिष्टचे नमूद करता येतील.

त्यानंतर फ्रान्समध्ये १९७५ नंतर तथाकथित 'दुसरी नवी लाट' आली. ऐंशी सालापासून तेव्हर्नी, पीलाट, ब्लायर, मिलर इत्यादी मंडळींनी पुन्हा फ्रेंच चित्रपटक्षेत्रात खळबळजनक कामगिरी केली. याच काळात पेरी पेरॉ, पेनबेकर लीकॉक, मॅकलॉरेन यांनी अमेरिकेत 'प्रत्यक्ष चित्रपट' नामक प्रवाह निर्माण केला. काहीसा 'मुक्त काव्या'सारखा हा प्रवाह म्हणजे पटकथा, संवाद आधी न करता प्रत्यक्ष ठिकाणी जाऊन ज्या परिस्थितीत चित्रण करता येईल ते करायचे. मग तो एखादा संगीतकारावर निर्माण केलेला चित्रपट असो किंवा एखाद्या समस्येवर केलेला भाववृत्ति-प्रधान चित्रपट असो. या मंडळींनी चित्रपटमाध्यमाच्या प्रत्येक अंगाचा सखोल अभ्यास करून कलाकृती निर्माण केल्या. येथे एक गोष्ट विचारात घेतली पाहिजे, की फ्रान्समधील पहिल्या नव्या लाटेनंतर म्हणजे १९५९ नंतर चित्रपटाद्वारे फक्त कथाकथन करायचे ही भूमिका प्रतिभाशाली दिग्दर्शकांनी पूर्णतया गौण ठरविली. आणि किंबहुना याच कारणामुळे पेनबेकर, बिकॉकमॅकलारेन इत्यादी मंडळी या कलेचा विकास घडवू शकली. विविध विषय, भाववृत्ती, घटना, समारंभ यांनाच या दिग्दर्शकांनी आपल्या चित्रपटाचा विषय केले आणि अत्यंत सघन कलात्मक आशय त्यांनी पडद्यावर साकार केला.

भारतीय चित्रपट या तुलनेने फारच मागासलेला राहिला असे मानावे लागते. दादासाहेब फाळकेंनी सुरू केलेले युग पौराणिक कथा, नंतर सामाजिक कथा (प्रभात चित्रे) या कथाकथनातच तीन-चार दशके फिरत राहिले. इ. स. १९५५ मध्ये सत्यजित रे यांच्या 'पाथेर पांचाली'ने भारतीय चित्रपटसृष्टीला जागतिक पातळीवर नेऊन ठेवले. नंतर मृणाल सेन, ऋत्विक घटक यांनी सातत्याने कलात्मक चित्रनिर्मिती केली. पुण्याला चित्रपट शिक्षण संस्था स्थापन झाल्यावर मात्र अनेक तरुण नवविचारी दिग्दर्शकांनी सर्जनशील कलाकृती निर्माण करण्याचा स्तुत्य प्रयत्न केला. इ. स. १९६९ साली भारतात ही नवचित्रपटांची लाट आली होती. त्यात बेनेगल, मणि कौल, कारन्थ, एम. एस. सत्यु, कुमार शहानी अशा सक्षम कलाकारांनी कलाकृती निर्माण केल्या. परंतु त्यांची निर्मिती बेनेगल वगळता तिथेच थांबलेली दिसते. फिल्म इन्स्टिटयूटमुळे बंगालमध्ये बुद्धदेव दासगुप्ता, गौतम घोष, उपलेंदु चक्रवर्ति, दक्षिणेत अदुर गोपालकृष्णन्, जी. अरविंदन, गिरीश कासारवल्ली इत्यादी लोकांनी चित्रपटनिर्मितीत विलक्षण सातत्य दाखविले आहे. परन्तु जागतिक सृष्टीतील प्रवाहांशी तुलना करता आपल्याकडे नवे मार्ग अनुसरण्याचे धाडस फारच कमी दिग्दर्शक करताना आढळतात. आणि अद्यापही आपण "चित्रपट म्हणजे कथाकथन" या संकुचित संकल्पनेभोवतीच फिरतो आहोत. काही नवे दिग्दर्शक तर संकलन, चित्रणकोन यांत आधुनिकता आणली म्हणजे कलात्मक चित्रनिर्मिती झाली असे मानत असावे असे वाटते.

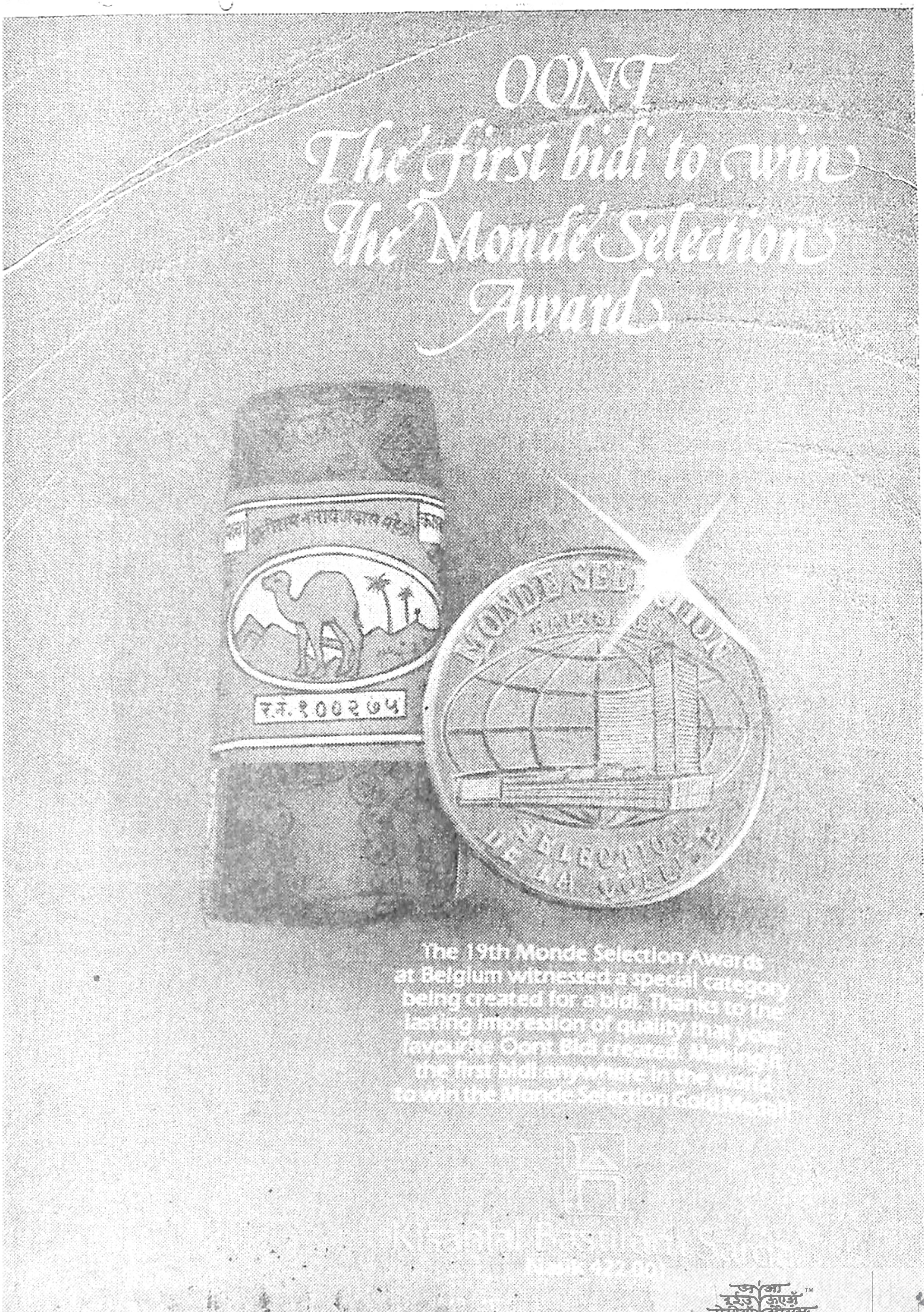
या पार्श्वभूमीवर मराठी चित्रपटांविषयी चर्चा करायची म्हणजे मानसिक हुरहूर, खंत जागविण्यासारखे आहे. व्ही. शांताराम, दामले, अत्रे, परांजपे यांनी सशक्त केलेला 'मराठी चित्रपट' नंतर कुणाची तरी दृष्ट लागल्यासारखा खंगत गेला तो गेलाच. वास्तविक समृद्ध विविध वाङ्मयप्रकार, परिपक्व रंगभूमी, सुसंस्कृत समाज अशी अनुकूल परिस्थिती असताना देखील एखादा जब्बार पटेल, एखादा नचिकेत पटवर्धन दशकातून एखादा चित्रपट काढतो आणि नंतर गायब होऊन जातो ही दुःखद सद्यःस्थिती आहे.

अशा चित्रपटकलेच्या संक्षिप्त ऐतिहासिक आढाव्यानंतर प्राप्त परिस्थितीचा थोडासा विचार करणे

क्रमप्राप्त ठरते. भारतीय चित्रपटाच्या दैन्यावस्थेला येथील सत्तर टक्के निरक्षरता हे एक प्रमुख कारण मानले पाहिजे. चित्रपटनिर्मिती ही खर्चिक बाब असल्याकारणाने आणि पाश्चिमात्य देशांप्रमाणे येथे आर्थिक सुबत्ता नसल्यामुळे हे क्षेत्र व्यावसायिक बनले गेले; म्हणजे जे 'पब्लिक'ला आवडते ते निर्माण होत गेले. त्यामुळे मूठभर कलासक्त प्रेक्षक हा अल्पसंख्याक झाला. त्यामुळे कलात्मक चित्रनिर्मिती अव्यवहार्य होऊ लागली. परिणामत: अत्यल्प होत राहिली. त्यामुळे भारतीय समाजाला चित्रपटातील विविध कलाप्रवाह पाहणे दुरापास्त होत गेले. अर्थातच अभ्यासक निर्माण झाले नाहीत. ग्रंथनिर्मिती, चर्चा, रसग्रहण, टीका ही क्षेत्रे दुर्लक्षित राहिली. थोडक्यात, आपण आपलाच चित्रपटक्षेत्राचा इतिहास कुरवाळीत बसलो व कूपमंडूक वृत्तीने हीच चित्रपटकला असे समजलो. त्यामुळे पुढील कलात्मक प्रवाह, जागतिक प्रवाह यांबद्दल व पर्यायाने प्रगतिपथावर जाण्यास अनुत्सुक राहिलो. या निराशाजनक वातावरणात आशेचे किरण दृष्टीस पडत आहेत. राष्ट्रीय फिल्म विकास निगमाची स्थापना, फिल्म आर्काइव्ह, फिल्म इन्स्टिटयूट इत्यादी संस्थांमुळे सुशिक्षित समाज जागरूक झाला आहे. फिल्म सोसायटी चळवळ शहरात मूळ रोवू लागली आहे. चित्रपट-रसास्वादाचे अभ्यासक्रम यशस्वी होत आहेत. चित्रपटसमीक्षा लिहिली जाऊ लागली आहे. दूरदर्शन, व्हीडीओमुळे कलात्मक चित्रपट सामान्यापर्यंत पोहोचला आहे. व्हीडीओ कॅसेटमुळे अनेक तोटयांबरोबर एक महत्त्वाचा फायदा झाला व तो म्हणजे जगातील कोणताही चित्रपट केव्हाही घरी बघता येणे शक्य झाले आहे. त्यामुळेच 'मुक्त चित्रपट' निर्मितीच्या शक्यता बळावल्या आहेत.

या माध्यमाच्या अथांग गुणवत्तेचा विचार करून सरकारनेच सर्व नव्या कलाप्रवाहांना उत्तेजन दिले पाहिजे. सोसायटी, अभ्यासक्रम, चर्चासत्रे, समीक्षा, यांद्वारे जास्तीत जास्त लोकांना जगभरचे ताजे कलात्मक चित्रपट दाखविले गेले तर या कलाक्षेत्रात भारत गुणात्मक संख्येनेदेखील अग्रस्थानी येऊ शकेल.

⊙ ⊙ ⊙


OONT
The first bidi to win
the Monde Selection
Award.
र.नं. १००२७५
MONDE SELECTION
The 19th Monde Selection Awards
at Belgium witnessed a special category
being created for a bidi. Thanks to the
lasting impression of quality that your
favourite Oont Bidi created. Making it
the first bidi anywhere in the world
to win the Monde Selection Gold Medal.

रसिक आणि रसिकता

रा. ग. जाधव

रस, रसिक नि रसिकता या सर्वांवरच आद्य हक्क नाट्यकलेचा आहे. नाट्यप्रयोगात रसनिष्पत्ती होते, त्यातून रसास्वाद घेणारा तो रसिक आणि असा रसास्वाद घेण्याची त्याची क्षमता म्हणजे रसिकता. भरतमुनीने फार पूर्वी हे स्वच्छपणे स्पष्ट करून ठेवले आहे, जाहीर करून टाकले आहे. 'रस्यते इति रसः।' म्हणजे जो रसरसतो तो रस, असे आपण सामान्यपणे म्हटले व समजून घेतले; तरी भरतमुनीने मोठ्या काटेकोरपणाने रससिद्धान्ताचे उपपादन केलेले आहे. स्थायीभाव म्हणजे स्थूल मानाने सार्वत्रिक स्वरूपाच्या ठळक मानवी भावना; त्या नाट्यप्रयोगात रसपदवीला पोहोचतात। आणि म्हणून मग आस्वाद्य बनतात. नाट्यकलेच्या परिसस्पर्शाने त्या स्थायीभावांचे साधारणीकरण होते व त्यामुळे त्यांचा आस्वाद रसिक घेऊ शकतो. रसांचे, रसिकांचे व रसिकतेचे स्थान नि अस्तित्व रंगभूमीसमोरील प्रेक्षागृहातच असते. रसनिर्मिती तिथेच म्हणजे रंगभूमीवर होते, रसिक तिथेच म्हणजे प्रेक्षागृहात अस्तित्वात येतो आणि एकदा नाट्यप्रयोग संपला की रस-रसिकांचे हे मायाविश्वही संपुष्टात येते.

भरतमुनीने रस, रसिक नि रसिकता यांना रंगभूमीची कक्षा आखून दिली होती हे खरे; तथापि त्या कक्षेच्या बंधनात हे रसाळ त्रिकूट फार काळ राहिले नाही. रंगमंचाबाहेर पडून ते काव्याच्या वाटिकेत शिरले आणि तिथेच अधिक रमले. एवढे रमले की, 'वाक्यं रसात्मकं काव्यम्।' अशी एक सर्वमान्य व्याख्याच प्रसृत झाली. पण याचा अर्थ काव्याने त्या त्रिकुटावरील नाट्यकलेचा आद्य हक्क हिरावून घेतला असे नव्हे; तर या त्रिकुटानेच काव्यावर आपला हक्क सांगितला; एवढेच नव्हे, तर तो निर्विवादपणे प्रस्थापितही केला. या रसादी बाबींवर नाट्यकलेप्रमाणे दावा करण्याची कुवत अर्थातच काव्याजवळ नाही. तसा दावा करण्यासाठी रसप्रक्रियेची गुंतागुंत नाट्यकलेप्रमाणे काव्याला झेपणारही नाही. तथापि काहीशा लाक्षणिक अर्थाने काव्य हे रस, रसिक नि रसिकता यांवरील हक्क पेलू शकते. सार्वत्रिक स्वरूपाच्या ठळक मानवी भावनांचा उत्कट नि आस्वाद्य आविष्कार काव्यात असतो. त्या आविष्काराचा आनंद रसिक घेऊ शकतो व असा आनंद घेण्याची त्याची जी आस्वादक कुवत असते, ती रसिकता ठरते.

काव्य हे अधिक सार्वत्रिक असल्याने रसिक व रसिकता यांच्याशी असलेले त्याचे नातेही सार्वत्रिक झाले. कवी आणि रसिक, काव्य आणि रसिकता अशा जोड-कल्पना अस्तित्वात आल्या. त्यांच्यात एक अतूट नाते निर्माण झाले. कवीचे अस्तित्व रसिकसापेक्ष असते, काव्याचा जन्मच मुळी रसिकतासापेक्ष असतो; रसिकाविना कवीला आणि रसिकतेविना काव्याला अर्थही नसतो व खरे तर, अस्तित्वही नसते; अशा किंवा यांसारख्या कल्पना साहित्यक्षेत्रात रूढ झाल्या. नाट्यप्रयोगाला प्रेक्षकही चालतो; मात्र काव्याला रसिकच हवा, असा समजही दृढ झाला. रसिक नि रसिकता या गोष्टी मोठ्या कवींच्या, नवप्रवर्तक कवींच्या मननचिंतनाच्या बाबी ठरल्या. नव्या प्रकारच्या काव्याला नव्या प्रकारच्या रसिकांची व रसिकतेची गरज भासू लागली. एवढेच नव्हे, तर जुन्या प्रकारच्या काव्यालाही नवीन दृष्टीचे रसिक व रसिकता यांची निकड जाणवू लागली. रसिकांचा अनुनय करण्याची वेळही कवींवर येत राहिली आणि रसिकांच्या अभावाची तक्रारही त्यांस अनेकदा करावी लागली. नाट्यकलेपेक्षा काव्याच्या संसारातच रस व रसिक हे अधिक तन्मयतेने समरस झाले. जुळ्या भावंडांप्रमाणे काव्य व रसिकता यांचे जन्मजात जुळेपण अस्तित्वात आले. त्यांचे साहित्यशास्त्रीय समीकरण सर्वसंमत झाले. काव्याचा विचार म्हणजे काव्यासंबंधीचा विचार हा रसिकतेच्या विचाराखेरीज सुरूही होत नाही व संपतही नाही. हे नाते एवढे निकटचे आहे की, रसिक म्हटला की तो काव्याचाच रसिक ठरतो व रसिकता म्हटली की, ती काव्यासंबंधीचीच रसिकता असते. या शब्दांवर काव्याने फार मोठा हक्क प्रस्थापित केला आहे व तो सामान्यतः सर्वमान्यही झालेला आहे.

नाट्यकला, काव्य यांच्याप्रमाणेच संगीत, नृत्य, चित्र, शिल्प इत्यादी ललित कलांच्या जाणत्या आस्वा-

दकांनाही ' रसिक ' या संज्ञेनेच संबोधण्यात येते. तथापि या कलांचे क्षेत्र नाटचकाव्यादी कलांच्या क्षेत्रापेक्षा लहान असते व म्हणून त्यांचे रसिकक्षेत्रही मर्यादित असते. पण ही बाब तेवढी महत्त्वाची नाही. महत्त्वाची गोष्ट अशी आहे की, रसिक हा ज्या अर्थाने, जेवढ्या वारंवारतेने नि जितक्या जवळिकेने काव्याचा आस्थाविषय ठरतो, चिंता व चिंतनविषय होतो; तसा तो या इतर ललितकलांचा ठरत नाही, होत नाही. अनेक थोर चित्रकारांनी स्वतःची व्यक्तिचित्रे रेखाटलेली आहेत, पण रसिकाचे व्यक्तिचित्र मात्र रेखाटलेले नाही. थोर गायक नि वादक यांच्या समोर बसून रसिक मोठ्या आनंदाने माना डोलावितात हे खरे, पण या डोलणाऱ्या माना समोर नसतील, तरीही त्या गायक–वादकांची स्वरनिर्मितीची समाधी भंग पावत नाही. एक प्रकारची रसिकनिरपेक्षता या इतर कलांच्या बाबतीत संभवते. कैलासलेणे खोदणाऱ्या शिल्पकारांनी, अजिंठ्याची चित्रे रेखाटणाऱ्या चित्रकारांनी कधी रसिकांचा विचार मनात आणला असेल की नाही, याची शंकाच वाटते. या कलांना रसिक हवा असतोच; पण त्याचे प्रकट भान त्या कलावंतांना क्वचितच असते. किंवा असले तरी, त्याविषयी ते काहीसे निरिच्छ तरी असतात किंवा उदासीन तरी असतात. कवी मात्र रसिकांसंबंधी एवढा निरिच्छ वा उदासीन असत नाही. सामान्यपणे तो रसिकाला कधी विसरू शकत नाही. काव्य हे बहुस्वाद असते, त्याच्या आस्वाद्यतेला नाना कळा असतात, त्यातील रसवत्ता विविध पैलूंची असते, त्याची आस्वादकता बहुपरिमाणी असते. म्हणून काव्याच्या रसिकक्षेत्राला व्यापकपणा असतो. काव्याचा रसिक बहुविध असतो. संगीतादी इतर कलांची आस्वादकता काव्याच्या आस्वादकतेइतकी विविध व विस्तृत प्रकारची नसते व म्हणून त्यांचा रसिकवर्गही मर्यादित असतो. असा रसिकवर्ग एक तर असतो किंवा नसतो व म्हणून त्याच्या असण्या-नसण्याविषयी कलावंत फारशी फिकीर करीत नाही. रसिकांची सर्वांत जास्त फिकीर काव्य करते; कारण त्याचा अवतारच रसिकसापेक्ष असतो. इतर कलावंतांइतकी स्वयंसापेक्षता कवीत नसते; कारण रसिक हा त्याचे जुळे भावंडच असतो.

या संदर्भात मला सर्वश्रेष्ठ संतकवी श्री ज्ञानेश्वर यांची आठवण होते. कवी आणि रसिक यांच्या जन्मजात जुळेपणाचे एक अपूर्व व अक्षर नाटच संत ज्ञानेश्वरांनी रंगविलेले आहे. रसिकांना परोपरीने आवाहन केलेले आहे, साद घातलेली आहे. "श्रोता दुश्चिता तरी वितुळे। मांडिला रसू॥"– अशा प्रकारची काहीशी आर्त आशंका ज्ञानेश्वरांच्या अंतःकरणात ज्ञानेश्वरी लिहिताना अखंडपणे उद्भवत होती. एका बाजूला अपूर्ववस्तुनिर्मितीचा ब्रह्मानंद-सहोदर असा आनंद या प्रतिभावंत संत-मानसाला जाणवत होता; तर दुसऱ्या बाजूला त्या अपूर्ववस्तुनिर्मितीचे मर्म यथार्थपणे ओळखणारा नि आस्वादणारा श्रोता वा रसिक प्रत्यक्षात असेल की नाही, याविषयी त्या प्रतिभामनाला खात्री वाटत नव्हती. भगवद्गीतेसारखा महान तत्त्वनिरूपणात्मक ग्रंथ, त्यावर तत्कालीन अज्ञानग्रस्त समाजाला नवे सांस्कृतिक अधिष्ठान देणारी मीमांसा लिहिण्याचा संकल्प, जातिवंत सृजनशील प्रतिभेचा अनावर उमाळा आणि समोर बसलेला भोळाभावडा श्रोता व रसिक व तोही अल्पसंख्य असलेला अशा सांस्कृतिक-वाङ्मयीन वातावरणात ज्ञानेश्वर एकेक ओवी लिहीत होते. कोणत्याही प्रतिभासंपन्न मनाला कमालीची निराश करणारी, त्याचा कमालीचा विरस करणारी ती परिस्थिती होती. संस्कृती आपल्या कलासाहित्यासकट स्वतःचे आत्मसंवर्धन करीत असते, ते बहुधा अशाच प्रतिकूल वातावरणात ! मराठी संस्कृतीचे संवर्धन करणारे महाकाव्य ज्ञानेश्वरांनी निर्माण केले हे खरेच; पण या प्रतिभावंत तत्त्वज्ञ कवीसाठी त्याच्या हयातीत या समाजाला मात्र काहीही करता आले नाही. ज्ञानेश्वरांनी हेही विष पचविले, यात शंकाच नाही. आपल्या ओव्याअभंगांना ज्या सूक्ष्म तत्त्वदर्शित्वाने आणि ज्या अपूर्व कल्पकतेने त्यांनी रूपास आणले; ते सूक्ष्म तत्त्वदर्शित्व व ती अपूर्व कल्पकता तत्कालीन समाजात खऱ्या अर्थाने, यथार्थपणे नि सम्यकतेने कुणाला आकलन तरी झाली असेल की नाही, याची शंका वाटते. नवजात मराठी भाषेचे इतके अपूर्व तत्त्वव्यंजक व कल्पनासुंदर रूप ज्ञानेश्वरांनी इतक्या बारकाव्याने नि काटेकोरपणाने सिद्ध केले आहे की आधुनिक भाषाशास्त्रज्ञानेही विस्मित व्हावे... ! ज्ञानेश्वरीचा रसिक, खरा रसिक ही दुर्मिळ चीज आहे. ज्ञानेश्वरांच्या काळात तर असा रसिक असणे कठीणच होते; पण त्यानंतरच्या गेल्या सुमारे सहाशे-साडेसहाशे वर्षांच्या प्रदीर्घ काळातही ज्ञानेश्वरीचा पूर्ण रसिक इथे अवतरल्याचे दिसत नाही. आळंदीला जिवंत समाधी घेताना ज्ञानेश्वरांच्या हृदयात कसले असमाधान उरले असेल असे वाटत नाही. या ज्ञानयोग्याला कशाची कामना वाटत

असेल, असेही नाही. मात्र एक अपेक्षा आपल्या समाधि-समयीही ज्ञानेश्वरांना टाळता आली नसेल आणि ती म्हणजे खऱ्या रसिकाची अपेक्षा ! आपल्या रचनेची भाषा, तत्त्वज्ञान, काव्य यांसारख्या सर्व अंगोपांगांना यथार्थपणे समजून घेणारा, त्यांचा समुचित कारणा-साठी आस्वाद घेणारा असा रसिक ! ! श्रेष्ठ काव्याला श्रेष्ठ रसिकतेची गरज असते. आपल्या काव्याची महत्ता ज्ञानेश्वरांना ठाऊक होती; त्या महान काव्याला तितकाच समर्थ रसिक कुठे असेल हे मात्र त्यांना निश्चितपणे ठाऊक नव्हते. समाधिसमयी अखेरच्या पापण्या मिटताना तो समर्थ रसिक त्यांना दिसला असेल काय ? तो पाहण्यासाठी निमिषमात्र त्या पापण्यांची उघडझाप झाली असेल काय ?

– रसिक हा काव्याने वेडा होतो, असे म्हणतात. कविता रसिकाला वेड लावते, कवी रसिकांना वेड लावतो, हे सर्व खरेच आहे. तथापि कवीदेखील रसिकां-साठी वेडा होतो, रसिकतेसाठी वेडा होतो हेही खरे आहे. या दोहोंत असेच एक वेडावणारे नाते आहे. आतुर अपेक्षेचे एक उत्कट बंधन आहे. खोटचा कवितेने खऱ्या रसिकतेचे समाधान होत नाही आणि खऱ्या कवितेला खोटचा रसिकतेने बरे वाटत नाही. ज्ञानेश्वरी वाचताना नि ऐकताना अखंडपणे मान डोलविणारे शेकडो भाविक असतात, श्रोते नि वाचक असतात. पण त्यामुळे ज्ञानेश्वरीचे व ज्ञानेश्वरांचे कधी खरेखुरे समाधान झाले असेल, होत असेल, असे वाटत नाही.

" गाढवापुढे वाचली गीता, गाढव म्हणते रात्रीचा गोंधळ बरा । " – असे एक म्हणीवजा वचन रूढ आहे हे वचन कोणी, केव्हा आणि कोणत्या नेमक्या संदर्भात प्रथम मांडले हे कळावयास मार्ग नाही. तथापि या वचनात रसिकतेचेही एक सत्य अंतर्हित आहे, गर्भित आहे. गीताप्रवचनाला गोंधळ समजून प्रमुदित होणारी रसिकताही असू शकते. पण कवीला अभिप्रेत असते, अपेक्षित असते, ती रसिकता ही नव्हे ! कवीला जी रसिकता इष्ट वाटते, ती गीताप्रवचनाला गीताप्रवचन समजणारी, सर्वांगांनी समजणारी अशी रसिकता !

अशा रसिकतेचे एक लक्षण विशुद्धता हे असते व काव्याकडे काव्य म्हणूनच पाहण्याच्या तिच्या अढळ वृत्तीतून हे लक्षण सिद्ध होते. विशुद्ध रसिकतेला किंवा रसिकतेच्या विशुद्धतेला काव्याचे, काव्यनिष्ठेचे अधिष्ठान असते. गीता ही गीता म्हणूनच समजून घ्यावयाची, (देवीचा) गोंधळ म्हणून नव्हे ! दुसरे म्हणजे रसिकता ही जन्मजात असो, नसो; तिचे परिश्रमपूर्वक संवर्धन करणे, ती विकसनशील राखणे आवश्यक असते. मानवसृष्टी आणि निसर्गसृष्टी यांच्या-प्रमाणेच काव्यसृष्टी हीदेखील एक चित्रविचित्र, बहुरंगी, बहुस्वभावी, बहुपदरी अशी स्वतंत्र सृष्टी आहे. तिचे सौंदर्य, संपन्नता, सामर्थ्य इत्यादी बाबी एकेरी, एकपदरी, एकदेशीय नसतात. बहुरंगी काव्य-सृष्टीच्या गुणविशेषांचा आस्वाद घ्यावयाचा, तर त्या गुणविशेषांचा सतत अभ्यास करणे, परिशीलनपूर्वक ते समजून घेणे, त्यांची मर्मस्थाने व महत्त्वस्थळे उलगडत राहणे आवश्यक असते. अशी साधना केल्याखेरीज रसिकता वाढत नाही, विकसित होत नाही. केवळ ठरावीक आवडीनिवडी जपल्याने, ठरावीक हौशी टिकविल्याने रसिकतेचा विकास होऊ शकत नाही, ती समृद्ध होऊ शकत नाही. म्हणूनच विकसनशील रसिकता ही काव्याची गरज मानली जाते. रसिकतेचा संकोच झाल्यास, रसिकता अगतिक झाल्यास, रसिकता साचल्या डबक्यासारखी बनल्यास काव्याचीही हानी होण्याचा संभव असतो. रसिकतेमधील उणिवा व दोष यांनी केवळ रसिकतेचीच हानी होते असे नव्हे, तर त्यामुळे काव्याचीही हानी होते. शुद्ध रसिकतेला साधनेची जोड देऊन ती अधिकाधिक प्रतिसादक्षम करणे, हे काव्यसृष्टीच्या दृष्टीने इष्ट व आवश्यक असते.

विद्यमान समाजात कवी आहेत व रसिकही आहेत. तथापि कवींच्या संदर्भात बोलावयाचे, तर फार मोठे नवप्रवर्तक कवी आज दिसत नाहीत आणि रसि-कांच्या संदर्भात बोलावयाचे, तर ते विशुद्ध आणि वर्धिष्णू रसिकतेची जोपासना करताना दिसत नाहीत. महान कवीला आपल्या काव्याची जाण असणारी अभिरुची किंवा रसिकता हीदेखील निर्माण करावी लागते. याचा अर्थ असा की, महान कवीच्या श्रेष्ठ निर्मितीचे आस्वादक आकलन करणारी रसिक मंडळी पुढे यावी लागतात. अशी मंडळी प्रथम तरी अगदी अल्पसंख्यच असतात; पण ती तेवढी तरी असावी लागतात. काव्यनिर्मितीमधील नवतेची यथार्थ अभि-ज्ञता असणारी, ती नवता स्पष्टपणे ओळखणारी रसि-कता समाजात असावी लागते. म्हणजे अशी रसिकता असण्याची परिस्थिती रसिकतेच्या क्षेत्रात असावी लागते. नावीन्यलक्षी रसिकता म्हणजे रसिकतेच्या क्षेत्रात असणारा एक अंत:संघर्ष असतो किंवा अशा अंत:संघर्षाची ती नावीन्यलक्षी रसिकता निदर्शक असते.

अनुक्रमणिका

रूढ काव्यगुणांना रूढ अर्थांनी आस्वाद्य मानणाऱ्या रसिकतेला ही नावीन्यलक्षी रसिकता फार मोठे आव्हान देते, फार मोठा धक्का देते. प्रचलित अभिरुचीच्या मर्यादा दाखवून देते. मग जुन्यानव्या रसिकांच्या कैफियती मांडल्या जातात. काव्याची व्याख्या नव्याने करण्याची गरज अधोरेखित करण्यात येते. रसिकांच्या जगात संघर्ष सुरू होतो, गोंधळ निर्माण होतो. तथापि नावीन्यलक्षी रसिकता अखेर प्रभावी ठरून एकूणच रसिकतेचा विकास करणारी नवी दिशा दिसू लागते. रसिकतेचे क्षितिज विस्तारते.

विशुद्ध आणि विकसनशील रसिकतेची खरी कसोटी काव्यसृष्टीतील नवनिर्मितीचे नवेपण नेमके कशात आहे, हे ओळखण्यात असते. खरे तर, नावीन्याची अभिज्ञता हे रसिकतेच्या शुद्धतेचे व विकसनक्षमतेचे गमकच असते. या अभिज्ञतेची दुसरी एक महत्त्वाची बाजू असते व त्या बाजूला काव्याच्या पूर्वपरंपरेच्या संदर्भात विशेषच अर्थपूर्णता असते. नवनिर्मितीचे नावीन्य ओळखणाऱ्या रसिकतेला पूर्वकालीन काव्यप्रवाहांतील काही गुण-विशेषांची नव्याने प्रचीती येते. ज्या रीतीने व अर्थाने पूर्वकालीन काव्यनिर्मितीचा आस्वाद घेतला जाई, त्या रीतीपेक्षा व अर्थापेक्षा वेगळ्या रीतीने व अर्थाने तिचा आस्वाद घेण्याची दृष्टी ती रसिकता देऊ शकते. कवीचा आत्माविष्कार हे आधुनिक कवितेतील नवे तत्त्व ज्या रसिकतेने ओळखले, त्या रसिकतेला संतवाणीतील स्फुट-रचनेचे नवे वैशिष्टचही प्रतीत झाले. प्रतिसादाचे क्षेत्र विस्तृत करण्याचे कार्य विशुद्ध रसिकता कळत-नकळत करीत असते. खेडोपाडी नि भक्तभाविकांच्या गराड्यात अडकून पडलेले संतांच्या अभंगवाणीचे रसिकक्षेत्र त्यामुळेच विस्तृत होऊन ते आंग्लविद्याविभूषितांच्या सभासंयोजनापर्यंत येऊन भिडले. (—तुकोबांची वाणी तर थेट ख्रिस्ती मिशनऱ्यांच्या चर्चमध्ये प्रविष्ट झाली.—) पूर्वकालीन काव्यपरंपरेला नवा अर्थ देण्याचे व ती काव्यपरंपरा नव्याने सुसूत्र करण्याचे कार्य रसिकता करीत असते. तथापि हे कार्य करण्यासाठी तिला काव्या-तील नवनिर्मितीशी एक दक्ष अनुसंधान अखंडपणे राखावे लागते. नावीन्याचे भान जपावे लागते. ते हेरण्याची कुवत संपादन करावी लागते. काव्यावर काव्य म्हणूनच निष्ठा राखणे, काव्यसृष्टीचे सतत परिशीलन करणे; तिच्या चित्रविचित्र स्वरूपाचे, बहुगुणी प्रकृतीचे मर्म ओळखणे यांसारख्या गोष्टी रसिकांना टाळता येत नाहीत आणि त्या गोष्टी टाळल्या, तर रसिकता शुद्धही राहू शकत नाही आणि वर्धिष्णूही होऊ शकत नाही.

रसिकाने रसिकच असावे, केवळ रसिकच असावे हे खरेच; तथापि तो ज्ञानवंत असू नये, बहुश्रुत असू नये असे म्हणता येणार नाही. जो रसज्ञ असतो, तो सर्वज्ञ असण्याची गरज नाही. किंबहुना सर्वज्ञताही रसज्ञतेला मारकच ठरते, असा एक समज आहे. पण तो एक प्रकारचा गैरसमज आहे, असे म्हणता येईल. मुळात रसिकतेचे जे अधिष्ठान असते, ते काव्य कोणतीही गोष्ट आस्वाद्य बनवू शकते, रसात्मक करू शकते. याला ज्ञानविज्ञानांच्या क्षेत्रातील कल्पना, विचार, तत्त्वे हीदेखील अपवाद नाहीत. तरफेची तरफदारी करण्याचा मक्ता अभियांत्रिकीला दिलेला आहे हे खरे; पण एखादा कवी जर तरफ घेऊन जग उलथण्यास पुढे सरसावला, तर त्याला कोण अडविणार ? काव्याला अविषय असा कोणताच नाही. निदान पूर्वकालीन काव्यसृष्टी जर आपण न्याहाळली, तर ही गोष्ट सहजपणे लक्षात येते. ज्ञानविज्ञानांच्या प्रगतीमुळे काव्याची हानी होईल, ही काही अभ्यासकांना वाटणारी एके काळची भीतीही खोटी ठरली आहे. काव्य हे जर ज्ञानविज्ञानांना सामोरे जाऊ शकते, तर रसिकतेने तथा-कथित रसज्ञतेच्या कोशात स्वतःस कोंडून घेण्याची गरज तरी काय ? कवी जर विचार करू शकतो, मीमांसा करू शकतो, काहीतरी तात्त्विक जीवनभाष्य प्रकट करण्याचा प्रयत्न करतो; तर ही वैचारिकता रसिकतेला वर्ज्य कशी ठरते ? काव्य म्हणजे कोणत्याही प्रस्तुताला आस्वाद्य किंवा रसात्मक बनविणारी एक कला आहे. रसिकता ही त्या आस्वाद्यतेचा, रसात्मकतेचा अर्थ लावणारी कला आहे. अर्थ करणे ही खरे तर वैचारिक, बौद्धिक प्रक्रिया आहे. या प्रक्रियेचा सर्वज्ञतेशी विरोध असण्याचे कारणच नाही. उलट, ज्ञानोपासना ही रसिकतेच्या प्रकृतीला परिपोषकच ठरणारी आहे. म्हणूनच रसिकता नि प्रज्ञा यांच्यात विरोध असण्याचे वा मानण्याचे कारण नाही; कारण प्रतिभा आणि प्रज्ञा यांत विरोध असत नाही, मानला जात नाही. रसिकता ही अखेरपक्षी एक आनंददायक अशी ज्ञानदृष्टीच आहे. मानवी संवेदनशीलतेचे, मानवी कल्पनाशक्तीचे, माण-साच्या भाषिक सामर्थ्याचे, मानवी जीवनाच्या अर्थ-पूर्णतेचे काव्यगत ज्ञानच रसिकता जाणून घेत असते. संवेदनांची प्रतीती, रसरूपगंधादी इंद्रियगोचरांची प्रचीती हेदेखील एक प्रकारचे ज्ञानच आहे; भावनात्मक

अनुक्रमणिका

प्रत्यय, रसात्मक प्रत्यय हाही एक प्रकारचा ज्ञानात्मक प्रत्ययच आहे. फार तर आपण असे म्हणू की रसिकता ही एक कलाप्रेमी ज्ञानदृष्टी आहे. ती कलेला सर्वस्व मानते, कलेमध्ये सुंदर होऊन प्रकरणाच्या ज्ञानाला त्याच्या सुंदरतेसाठी स्वीकारते, विचारसौंदर्याचे मूल्य विचारांपेक्षा त्यांच्या सौंदर्यात आहे असे मानते. परंतु असे मानण्यासाठीही ज्ञानाचा, विचाराचा व्यासंग रसिकतेला करावाच लागतो. काव्यसृष्टीच्या प्रकृतीतच रसज्ञता व सर्वज्ञता यांच्यातील विरोध मिटलेला आहे. तो आहे असे मानल्यास आपली काव्यसृष्टीची कल्पना अतिशय संकुचित व एकांगी आहे, असेच म्हणावे लागेल.

विद्यमान समाजात नवप्रवर्तक कवी नाहीत, त्यामुळे नावीन्यलक्षी रसिकतेला सध्याच्या काव्यसृष्टीत आव्हानात्मक असे काही आढळत नाही. एक प्रकारचा शांततेचा कालखंड काव्यसृष्टीत सध्या दिसत आहे. रसिकतेच्या दृष्टीने पाहिले, तर हा कालखंड अधिक अंतर्मुख होऊन नव्याने आपली काव्यपरंपरा न्याहाळण्यास योग्य ठरतो. आपले आजवरचे कवी व त्यांची कविता यांची दक्षतेने सफर करण्यास प्रस्थान ठेवणाऱ्या रसिकतेला बरेच काही मौलिक हाती लाभेल, असे मला वाटते. आपली काव्यपरंपरा कितीतरी विस्तृत व विविधरूपी आहे.आपल्या आधुनिक रसिकतेला जी समर्थ व बहुगुणी आस्वादक्षमता प्राप्त झालेली आहे, तिचा उपयोग करून महाराष्ट्र-रसवंतीचे एक नवेच दर्शन घडविता येईल. चांगली व श्रेष्ठ कविता मराठीत निर्माण झालेली आहे; आणि चांगल्या व श्रेष्ठ कवितेत अनेकार्थकता असते, असे समजले जाते. आपली रसिकता पुरेशी शुद्धही नाही, वर्धिष्णूही नाही आणि मुळातच ती ऐदी-आळशी झालेली आहे. त्यामुळे पाठ्यपुस्तकी रसिकता तेवढी टिकून आहे. विशाल काव्यसृष्टीशी सामोरे जाण्यास, त्यासाठी पुरेसा व्यासंग करण्यास व रसिल्या मंथनातून काव्यास्वादाची नवनवी रत्ने शोधून काढण्यास आपली रसिकता तयार नाही. पुन्हा वेगवेगळ्या सांस्कृतिक परिवर्तनाच्या आंदोलनांतून आमचे कवी व रसिक विभक्त झालेले आहेत व त्यांच्यात बर्लिनच्या भिंती त्यांनीच उभ्या केलेल्या आहेत. याचा प्रतिकूल परिणाम एकूणच मराठी काव्यसृष्टीवर व रसिकतेवर होत आहे, याची खंत कुणालाच वाटत नाही; खेदही होत नाही. खऱ्या रसिकांना ही परिस्थिती हेच मुळी मोठे आव्हान आहे. हे आव्हान त्यांनी स्वीकारले व काव्यपरंपरेच्या अभ्यास-दौऱ्यावर सर्व तयारीनिशी जाण्याचे ठरविले, तर ते अत्यंत हितकारक ठरणारे आहे. त्यामुळे काव्यक्षेत्रातील मरगळ दूर होईल, अगतिक बनलेल्या नवनिर्मितिक्षम प्रतिभेला कदाचित पुनश्च चालना मिळेल आणि रसिकक्षेत्राचा संकोच दूर होऊन रसिकतेलाही चैतन्य प्राप्त होईल. काव्यसृष्टीत काहीच घडत नाही, ही स्थिती चांगली नाही. नवप्रवर्तक कवी काही आपण जन्मास घालू शकत नाही किंवा ते घडवू शकत नाही. प्रतिभावंत कवी जन्मावेच लागतात व हे आपल्या हाती नाही. जे आपल्या हाती आहे, ते म्हणजे रसिकतेचे कार्य. सामान्य काव्यनिर्मितीचा कालखंड हा एक प्रकारे असामान्य रसिकतेचा कालखंड ठरतो. काव्यनिर्मितीचा शांतता-काळ हा रसिकतेचा विलक्षण धामधुमीचा काळ ठरतो. जेव्हा कवी मागे पडतात, तेव्हा रसिकांना पुढे येणे भाग पडते. काव्य आणि रसिकता यांच्या नैसर्गिक द्वंद्वात्मक नात्यातूनच उभयतांच्या गतीची नि अगतिकतेची ही प्रक्रिया निष्पन्न होते. सुप्त प्रतिभेचा निष्क्रिय कालखंड जागृत रसिकतेचा क्रियाशील कालखंड ठरतो. आपण, मला-वाटते, सध्या अशाच क्रियाशील रसिकतेच्या कालखंडात सापडलो आहोत.

जिवंत व प्रगमनशील समाजात सृजनशील शक्ती विविध क्षेत्रांत कार्यप्रवण असतात व आपला समाज हा निर्विवादपणे एक जिवंत व प्रगमनशील समाज आहे. त्यामुळे आपल्या समाजातील सृजनशील शक्ती कार्यप्रवण आहेत, असेच मानले पाहिजे. तथापि ज्ञानविज्ञानाची विविध क्षेत्रे आणि कलासाहित्याची अनेकविध दालने यांतून सृजनशील शक्तीचे होणारे वाटप क्वचितच समान असते. त्या शक्तीची विभागणी विषमच असते. विषमता ही समानतेपेक्षा अधिक नैसर्गिक असावी; आणि हे समर्थनीय असो-नसो, पण ते वस्तुस्थितीचे निदर्शक मात्र असते. सृजनशील शक्तीच्या विषम विभागणीमुळे समाजाच्या सांस्कृतिक क्षेत्रांतील म्हणजे ज्ञानविज्ञानांच्या नि कलासाहित्याच्या क्षेत्रांतील विकास-विस्ताराचा वेग एकसारखा नसतो. एवढेच नव्हे, तर काव्यसृष्टीसारखे एखादे विशिष्ट क्षेत्र पाहिले, तरी त्यात नवनिर्मितीच्या बाबतीत सृजनशील शक्तीचा अभाव एखाद्या कालखंडात दिसून येतो, तर त्याच कालखंडात रसिकतेला त्या शक्तीचे पाठबळ प्राप्त झालेले असते. साहित्याच्या व्यापक विश्वात तर अनेकविध साहित्यप्रकारांतील सृजन-

अनुक्रमणिका

शील शक्तीचे स्वरूप व कार्य यांत क्वचितच सारखेपणा दिसतो. कधी काव्य पुढे जाते, तर कधी कथा पुढे सरकते. रसिकता हीदेखील एक प्रकारची सृजनशील शक्ती आहे आणि तिचे हे स्वरूप विशेषतः सुप्त प्रतिभेच्या अगतिक अवस्थेतच तीव्रतेने प्रकट होते, सिद्ध होते; किंवा प्रतिभेची विकलावस्था रसिकतेच्या निर्माणक शक्तीला अनुकूल ठरते. काव्यनिर्मितीमधून रसिकता आस्वाद्यता निर्माण करते, आनंद निर्माण करते. जे तिथे म्हणजे कवितेत अंतर्हित आहे, झाकलेले आहे; ते रसिकता उघड करते, प्रकाशित करते. ही एक प्रकारची निर्मितीच असते. विज्ञानातील शोध हे प्रतिभाशक्तीचे द्योतक मानले जातात व ते अज्ञानाचे अनावरण करणारेच असतात. सुसंगतीचे, सौंदर्याचे अनावरण करणे हे सृजनशक्तीचे एक स्वरूप असते. या दृष्टीने रसिकता ही त्या शक्तीचेच एक प्रकटीकरण ठरते.

विद्यमान कालखंडातील नवनिर्माणक प्रतिभेच्या विकलावस्थेत रसिकतेला दिलेले आव्हान तिने स्वीकारले पाहिजे व आपली प्रदीर्घ काव्यपरंपरा ज्या विविध अर्थांनी आज आस्वाद्य ठरते, आनंददायक ठरते, त्या विविधार्थांचे रसावलोकन तिने केले पाहिजे : ज्ञानेश्वरीत तत्त्वदर्शी शब्दकळेची सूक्ष्म परिभाषा पहिल्यांदाच अवतरली आहे. आधुनिकांच्या गद्यातील तत्त्वचिकित्सेला जो शब्दांचा, कल्पनांचा काटेकोरपणा असतो, त्यांचा अपूर्व प्रत्यय ज्ञानेश्वरीत येतो. कल्पनासौंदर्य सूक्ष्म विवेचक मीमांसेशी कसे एकरूप होते, याचा वस्तुपाठ ज्ञानेश्वरीत दिसतो. आधुनिक ज्ञानविज्ञानांची मराठी परिभाषा निर्माण करू पाहणाऱ्या विद्यमान काळातील अभ्यासकास 'दासबोधा'तून एक नवा आनंद प्राप्त होऊ शकेल. मोरोपंतांचे 'आर्याभारत' हाही एक आस्वादक रसिकतेला मोठाच ठेवा वाटेल. मराठी पदरचना आधुनिकांच्या भावगीतांच्या अभिरुचीला नव्या अर्थाने तृप्त करू शकेल. अगदी व्यंकटेशस्तोत्रासारखी चिमुकली रचनाही काव्यातील प्रासादिकता, उत्कट भावनेचा दमदार नेमका आविष्कार आणि कल्पकतेचे सौंदर्य नव्या दृष्टीने प्रतीत करून देऊ शकेल. आपली शाहिरी कविता, आधुनिक कविता कमी दर्जाची नाही. पण आपणच तिचा दर्जा महत्त्वाचा मानीत नाही. बासनात बांधून अडगळीत टाकलेल्या कागदपत्रांप्रमाणेच आपण आपली पूर्वकालीन कविता बासनात कोंबून दृष्टिआड केलेली आहे. श्रेष्ठ कवी व कविता नवनवोन्मेषशालिनी असते व ती खऱ्या रसिकाला नवनव्या अर्थांनी आनंद देत राहते. अगदी सामान्य मानल्या गेलेल्या काव्यातही कधी कधी अपूर्व अर्थपूर्णता असल्याचे लक्षात येते. पण यासाठी आपली रसिकता ही अधिक मुक्त व अधिक दक्ष असणे व राखणे अत्यावश्यक ठरते. आपण आव्हाने स्वीकारतच नाही, रसास्वादाची आपली क्षमता ऐदी व निष्क्रिय आहे. प्रत्येक जुन्या कवीवर व कवितेवर ठरावीक अर्थाचे जे शिक्के एकदा मारण्यात आले, तेच शिक्के परत परत मारण्याचे काम आपली रसिकता करीत राहते. मग रसिकाला रसावलोकनाची खटपट करण्याची गरज भासत नाही व ती आपली जबाबदारी आहे याचीही आठवण राहात नाही. आता तुकोबांच्या अभंगांविषयी नवीन काही सांगण्यासारखे, नव्याने काही आस्वादण्यासारखे काय उरले आहे ? तांब्यांच्या काव्याचे नवेपण आता कुठे दिसणार ? मर्ढेकरांबद्दल खूप लिहिले गेले यापूर्वीच, आता आणखी काय लिहिणार ?— असे व यांसारखे प्रश्नालंकार सजवीत आपले रसिक व आपली रसिकता स्वस्थ बसणार !

मराठीत कविता आहे, पण रसिकता नाही. अस्मितेचा आव आणून आपल्या काव्यपरंपरेचे तेच ते वाचाळ समर्थन करीत राहण्यापलीकडे आमची मजल जात नाही. मराठी काव्यपरंपरा ठरावीक लेबले लावून आम्ही निरुपयोगी सामानाच्या दालनात ढकलून दिलेली आहे. आणि परिणामी केवढ्या तरी आनंदाला आपण मुकलो आहोत ! एखाद्या परदेशी अभ्यासकाने आपल्या एखाद्या कवीची वा कवितेची प्रशंसा केली, तरच आम्ही बासने उघडणार ! आपले वाढते भाषिक सवंगपण, वाढते कल्पनादारिद्र्य आणि वाढती उथळ रसिकता हे सर्व आपल्या सांस्कृतिक आलस्यातून आणि आत्मज्ञानाच्या अज्ञानातून निर्माण झालेले आहेत. आमच्या साहित्याकडे निष्ठेने नि जबाबदारीने सतत पाहणे आपणास कमीपणाचे वाटते. हाही एक प्रकारचा घातक व फसवा अहंपणाच आहे.

ही स्थिती निदान काव्यक्षेत्रापुरती तरी आपल्या रसिकांनी व रसिकतेने ओळखली पाहिजे व नव्या उत्साहाने काव्यपरंपरेकडे वळले पाहिजे. 'तुझे तुजपाशीच आहे', हे जाणले पाहिजे. काळाचे हे आव्हान आपली रसिकता स्वीकारील अशी आपण आशा करू ! नपेक्षा कल्पवृक्षाखाली उपाशी राहण्याचे करंटेपण आपणास सांस्कृतिक अर्थाने टाळता येणार नाही....

○ ○ ○

अनुक्रमणिका

विकास आंतरमनाचा -- क्रीडामानसशास्त्रीय दृष्टिकोणातून

प. म. आलेगावकर

आज जगात बुद्धिमत्ता किंवा विशेष कला-कौशल्याचे मोजमाप करण्याचे पैसा हे एक महत्त्वाचे साधन होऊन बसले आहे. डॉक्टर, वकील, अभियंते, बांधकाम-कंत्राटदार, लष्करी अधिकारी इत्यादींच्या उत्पन्नावरून त्यांची हुशारी, कर्तबगारी मोजली जाते, हे आपण पाहतोच. एखाद्या टेनिसखेळाडूला आंतरराष्ट्रीय सामना जिंकल्यावर दोन-अडीच लाख डॉलर्स सहज मिळतात; किंवा टायसनसारख्या मुष्टियोद्धचास केवळ ९१ सेकंदांत दोन कोटी डॉलर्स मिळतात (एक डॉलर म्हणजे सुमारे १७ रु.). शिवाय मानमरातब, इतर सोई-सवलती, प्रसिद्धी वगैरे आहेच. त्या त्या देशांचा विचार वेगळा. एरवी सामान्य व्यक्तीला दोन-अडीच लाख रुपये व घर, गाडी वगैरे मिळवायला आयुष्यात कितीतरी कष्ट पडतात ! पण सुवर्णकन्या पी. टी. उषाला हे व असेच बरेचसे काही वयाच्या केवळ २०–२३ व्या वर्षी मिळाले ! नादिया कोमेनेसीला वयाच्या चौदाव्या–पंधराव्या वर्षीच ते मिळाले. चँग या टेनिसपटूलाही कुमारवयातच जगप्रसिद्धी आणि खूप संपत्ती मिळाली. पण हे सारे मात्र आपण समजतो तितके काही सहज नव्हे !

खेळात काय आहे ? त्यात वेळ वाया जातो. वगैरे विधाने करणाऱ्यांना, अनेक उत्तरांपैकी वरील एक उत्तर आहे. अशा काही मानसिक-शारीरिक क्षमतांचीसुद्धा किंमत फार मोठी आहे. अर्थात केवळ दृश्य शारीरिक क्षमताच हे भीमपराक्रम करून जातात, असे नव्हे. त्यामागे खेळाडूंची फार मोठी तपश्चर्या असते. जीवनाच्या अनेक छोट्या-मोठ्या आकर्षणांकडे पाठ फिरवून त्यांना त्या क्रीडाकौशल्यांच्या संपादनाचा अखंड ध्यास घ्यावा लागतो. त्या ध्यासासाठी अनेक चहात्यांच्या किंवा विरोधकांच्या साक्षीने शास्त्रीय पद्धतीने हे विक्रम प्रस्थापित करावे लागतात.

प्रत्येकाचे ध्येय वेगळे

खेळांचे दोन प्रमुख स्तरांवर विश्लेषण करता येईल : (१) सर्वसामान्य नागरिकांसाठी खेळ– त्यांच्या उद्दिष्टांमध्ये आरोग्याची जपणूक, व्यक्तिगत व सामाजिक, मानसिक आरोग्य व मनोरंजन (अतिशय औद्योगिक ताण-तणावाच्या आजच्या युगात, मानसिक ताण कमी करण्यासाठी ह्याची गरज अपरिहार्य आहे) इत्यादी. (२) दुसरा स्तर म्हणजे जे क्रीडाक्षेत्रात स्पर्धात्मक खेळांमध्ये भाग घेतात, व्यावसायिक मर्यादेपर्यंत पोचतात, अशांचा होय. अशा स्पर्धात्मक पातळीवरील खेळाडूंचा स्वतःचा नावलौकिक होतोच; त्याचबरोबर त्यांच्या देशाचाही मानसन्मान होतो.

क्रीडाशास्त्राचा विकास

व्यक्तिगत, सांघिक क्रीडाप्रकार तसेच मैदानी क्रीडास्पर्धा म्हणजे विविध प्रकारच्या शारीरिक हालचालींचा एक सुरेख संगम होय. या शारीरिक हालचालींचा अनेक प्रकारे अभ्यास केला जातो :

शरीरशास्त्राच्या दृष्टीने– त्या त्या हालचालींशी संबंधित असे सांधे, स्नायू, मज्जासंस्था, श्वसन व रुधिराभिसरण, पचन इत्यादी संस्थांचा विचार करावा लागतो.

मानसशास्त्राच्या दृष्टीने– मनाच्या काही अपेक्षित उद्दिष्टांशिवाय, प्रेरकांशिवाय हालचाल होत नाही. मज्जासंस्था, जीवाच्या विविध गरजा, ग्रंथी व भावना, दिग्अवधिज्ञान, मज्जा-स्नायुसंस्था यांचे परस्परसाहचर्य, मज्जा-कारक अनुबंध (Neuro-muscular coordination)-विकास यांचाही अभ्यास करावा लागतो. व्यक्तीच्या आंतरिक शक्ती-प्रेरणा-वृत्ती व प्रत्यक्ष कार्य यांचाही विचार करावा लागतो. या अनंत, अखंड शक्तींचे खरे प्रेरणास्रोत कुठे व कसे जन्म घेतात, हे जाणून घेतल्याशिवाय शारीरिक क्षमतांचा– कार्याचा अर्थ लागणे कठीण आहे.

पदार्थविज्ञान व भौतिक शास्त्राच्या दृष्टीने– प्रत्येक शारीरिक हालचालीला लागणारी जागा, तिचा वेग, दिशा, अंतर यांची जाण करून घ्यावी लागते. शरीरस्थितीचे निरनिराळे प्रतल–अवकाश, जोर, त्यांसाठी लागणारी शक्ती–हे सारे लक्षात घ्यावे लागते.

तसेच हालचालींसाठी व हालचालींसह वापरलेले साधन-साहित्य, त्यांचे आकार-प्रकार, वजन–धातू वगैरे बाबींचे स्वरूप लक्षात घेतल्याशिवाय हालचाली व क्रीडाकृती उत्तम व कमी श्रमात होऊ शकत नाहीत. कृतींमध्ये सहजता (Effortlessness) येत नाही. कौशल्य विकसित होत नाही. वरील अनेक घटकांचा अभ्यास करणे, म्हणजेच शरीरगतिशास्त्र (Kinesiology), जीवयांत्रिकी (Biomechanics), यांत्रिकी सिद्धान्त (Mechanical Principles) यांचा अभ्यास करणे होय. त्यांचा क्रीडाशास्त्रामध्ये उपयोग केला जातो. अधिक उत्तम प्रशिक्षण घेण्यासाठी, क्रीडाकार्यमानात अत्युच्च यश मिळविण्यासाठी वरील शास्त्रांचा अभ्यास आज अनिवार्य आहे.

क्रीडासमाजविज्ञानाच्या दृष्टीने (Sports Sociology)– क्रीडाप्रकार व क्रीडास्पर्धा कुठे सादर व्हावयाच्या आहेत, तेथील सामाजिक व भौगोलिक परिसराचाही खेळाडूंना परिचय व्हावा लागतो; तसेच तेथील हवामानालाही त्यांच्या शरीरप्रकृतीचे समायोजन व्हावे लागते. इतर देशांतील खेळाडू या स्पर्धांच्या ठिकाणी १५–२० दिवस, कधी एक-एक महिना आधीच जाऊन सराव करतात. (मात्र आमच्या भारतीय खेळाडूंना शासनयंत्रणेची बेपर्वाई, गोंधळ, संघटनांतील आपसांतील गैरसंबंध यांमुळे खूपच त्रास सोसावा लागतो. काही खेळाडूंची ऐन वेळी वर्णी लागते; तर ज्याने महिनोमहिने जीव लावून सराव केलाय, त्याला विमानतळावरूनही घरी पाठविण्यात येते ! गेल्या ४–५ ऑगस्टला सिंगापूर ॲथलेटिक्स स्पर्धेत तर पी. टी. उषाला विमानातून उतरल्या-उतरल्या ताबडतोब स्पर्धांच्या मैदानावर जाऊन स्पर्धांना कसेबसे हजर राहता आले. आणि हे अशा वेळचे मानसिक ताणतणाव पी. टी. उषाच्या १०० मीटर्ससारख्या वेगवान स्पर्धेत केवळ ११.८ सेकंदांत थोडासा जरी विपरीत परिणाम करतील, तरी इतकी वर्षे, इतके प्रयत्न करून, मेहनत करून ज्या दिवसाची, किंवा क्षणाची वाट पाहिलेली असते, ते क्षण निमिषार्धात हातून निसटूनही जातात. कवी बा. भ. बोरकरांच्या शब्दांत त्यांना सतत लक्षात ठेवावे लागते, की "गड्या ही पुन्हा न येईल वेळ !" वातावरणातील दुसरा घटक म्हणजे सामाजिक परिसर ! आपण आपल्या क्रीडांगणावर खेळत आहोत, की पाहुणे म्हणून दुसऱ्या देशाच्या क्रीडांगणावर ? मॅच भारत-पाक आहे– ती दोन्ही देशांपैकी कुठे आहे ? की शारजामध्ये आहे ? की ऑस्ट्रेलिया-इंग्लंडमध्ये आहे ? पहिल्या एक-दोन दिवसांच्या स्पर्धांचे निकाल, त्यांतील पंच, प्रेक्षक, संयोजक, देशोदेशींचे खेळाडू यांच्यासंबंधी वृत्तपत्रांतून काय टीका-टिप्पणी येत आहे, प्राथमिक फेरीचे विजय, पहिल्या पानावर (विशेषतः आपल्या खेळाडूंचे) येतात. अन्य खेळाडूंचे कुठे आतल्या पानावर कानाकोपऱ्यांत येतात. राज्यकर्ते खेळाडूंच्या विजयाचे कसे स्वागत करतात, या सर्व घटकांचा खेळाडूंवर अनुकूल-प्रतिकूल परिणाम घडत असतो. याशिवाय क्रीडाक्त संपादनशास्त्राचा (Sports Journalism)सुद्धा क्रीडामानसशास्त्रात विचार केला जातो. क्रीडावार्ताहर खेळ पाहून–त्यातल्या खाचाखोचा पाहून–वृत्त सादर करतात की, केवळ एकमेकांच्या बातम्या दुसऱ्याला देऊन रकाने भरतात ? अशा अनेक छोट्यामोठ्या शेकडो घटकांचा खेळाडूंच्या क्रीडाकार्यमानावर परिणाम होत असतो.

या लेखाच्या मर्यादा लक्षात घेऊन केवळ क्रीडामानसशास्त्र व उच्च क्रीडाकार्यमान (High sports performance) यांचा, तसेच सर्वसामान्यपणे लोकांना क्रीडामानसशास्त्राचा कसा उपयोग करून घेता येईल, याचा थोडक्यात विचार करूया.

एक नवी जाणीव

एका बाजूने शरीरशास्त्राचा अभ्यास वाढत गेला, तसेच भौतिक शास्त्राचीही जाण वाढत चालली. दोन्ही शास्त्रांच्या साधनांचा, तंत्रज्ञानाचा (Technology) देखील गेल्या काही वर्षांत खूपच विकास झाला आहे. त्यामुळे क्रीडामानसशास्त्राच्या अभ्यासास एक वेगळीच वेगवान दिशा मिळाली. छायाचित्रण, सूक्ष्म चित्रपटतंत्र (मायक्रो-फिल्मिंग) व पृथक्करण, संगणकाचा हालचालींसाठी–शरीराबाहेर व शरीरांतर्गत–विविध प्रकारे उपयोग, मैदानावरील क्रीडाकार्यमान-मोजमापाची इलेक्ट्रॉनिक्स किंवा संगणकाद्वारे त्वरित व बिनचूक-सूक्ष्मतेने दिलेली माहिती, व्यक्तिगत-शारीरिक क्षमतांच्या विकासांची असंख्य साधने या सर्वांनी अनेक माध्यमांतून आपापली परिसीमा गाठण्याची वेळ सुमारे दोन दशकांपूर्वी आलेली होती. शारीरिक क्षमता दिसू शकतात, मोजता येतात. कधीकधी या विशिष्ट शारीरिक क्षमतांच्या साहाय्याने एवढेच क्रीडाकार्यमान शक्य आहे, असे लोकांना वाटत असतानाच

अनुक्रमणिका

जेव्हा या दृश्य शारीरिक शक्तींच्या पलीकडे प्रत्यक्ष क्रीडाकार्यमान दिसू लागते, तेव्हा क्रीडामार्गदर्शक, क्रीडाशास्त्रज्ञ आदींच्या समोर खेळाडूंच्या मानसिक शक्तींचा प्रत्यय येतो. एका उदाहरणाने हे स्पष्ट होईल : 'गडाचे सारे दरवाजे बंद झाले आहेत. अंधार वाढू लागलाय, तान्हे बाळ दुधावाचून घरी कासावीस झाले असेल... ओढ वाढत चालली. तटावरच्या पहारेकऱ्यांसमोर इकडे-तिकडे धावूनही घराकडचा रस्ता सापडेना. एक आंतरिक प्रेरणा जागी झाली. गौळणीने स्वतःला कड्यावरून खाली झोकून दिले'... आजही रायगडचा तो हिरकणी बुरूज एका मातेची माया मानसिक सामर्थ्याने शारीरिक परिसीमा कशी सहज ओलांडून गेली, हे दिमाखाने सांगत आहे !

मानसशास्त्रीय तत्त्वांचा उपयोग करून क्रीडाकार्यमानाचा विकास करणे, खेळाडूंच्या क्रीडांगणावरील खास वर्तनाचा अभ्यास करणे, उच्च क्रीडाकार्यमानास पूरक अशा वर्तनाचे प्रशिक्षण देणे, अशी क्रीडामानसशास्त्राची अनेक उद्दिष्टे आहेत. आंतरिक मानसिक शक्तींच्या समतोल विकासाचे प्रशिक्षण देता येते व त्या अगदी समयोचित वापरता येतात; ही क्रीडामानसशास्त्राची क्रीडाक्षेत्रास फार मोठी देणगी आहे.

क्रीडाकृती : तीन स्तर

आपल्या शारीरिक हालचालींचे मुख्यतः तीन प्रकारे नियंत्रण होते : १) ऐच्छिक स्नायूंच्या साहाय्याने– म्हणजे– लिहिणे, वाचणे, धावणे, सायकल चालविणे, विविध खेळ वगैरे. २) अनैच्छिक स्नायूंच्या साहाय्याने– या हालचालींवर आपले नियंत्रण नसते. त्या अखंडपणे चालूच असतात. आपल्या हृदयाची, फुप्फुसांची हालचाल, पचनेंद्रियादी आंतरेंद्रियांच्या हालचाली– या प्रामुख्याने स्वायत्त मज्जासंस्थेच्या नियंत्रणाखाली असतात. ३) आपल्या मनाच्या नियंत्रणाने होणाऱ्या हालचाली. उदा., भूक लागणे. भूक भागण्यासाठी नैसर्गिक हालचाली होत असतात. उपवास किंवा व्रत करणाऱ्यांना भूक लागतच नाही, असे नाही. पण ते लोक मनाच्या निग्रहाने भुकेवर नियंत्रण करतात. योगासने, किंवा षट्क्रियांच्या साहाय्याने आपल्या अनैच्छिक स्नायूंवर, हालचालींवर नियंत्रण करता येते. झोप नैसर्गिक रीत्या येत असली तरी, स्नायू शिथिल होत असले तरी, परीक्षेचे उद्दिष्ट समोर ठेवून रात्र रात्र जागणारे विद्यार्थी आपल्या मानसिक नियंत्रणशक्तींचाच उपयोग

करीत असतात. कधीकधी सामान्य माणसेसुद्धा म्हणतात : 'मी मनात आणलं ना, तर हे अवघड कार्य मी सहज करीन !' म्हणजे त्यांनासुद्धा मानसिक शक्तींची जाणीव असते.

वर्तन घडवून आणणे हे मुख्य कार्य– प्रत्येक वर्तनामागे कोणती तरी प्रेरणा असते. प्रत्येक प्रेरणेमागे कोणती तरी एखादी गरज असते. तेव्हा हे वर्तन घडवून आणणाऱ्यांनी प्रत्येक खेळाडूमध्ये प्रेरणा व गरजेची निर्मिती करावी लागते. ती निर्माण करण्यापूर्वी क्रीडाशिक्षकांनी प्रथम विविध प्रकारच्या प्रेरणांचा अभ्यास करणे जरूर आहे. आपल्या वर्तनाच्या मुख्यतः शारीरिक-मानसिक व सामाजिक गरजा या प्रेरणा असतात. अन्न, वस्त्र, निवारा, झोप, विश्रांती, तापनियंत्रण या आपल्या शारीरिक गरजा झाल्या. पैकी अन्न, वस्त्र, निवारा यांचा परिचय आपणास आहेच. एखाद्याला कितीही चांगले अन्न, वस्त्र, निवारा दिले, तरी तो सातत्याने काम करीत राहणे किंवा मनोरंजनाचे कार्यक्रम बघत राहणे शक्य नाही. तेव्हा विश्रांती व झोप ही मानसिक गरज क्रीडाशिक्षकाने लक्षात घेतली पाहिजे. मानसिक गरजांमध्ये सुरक्षितता, प्रेम, माया, आपलेपणा यांचा समावेश होतो. क्रीडाशिक्षक व खेळाडू यांच्यातील स्नेहाचे, प्रेमाचे, जिव्हाळ्याचे संबंध हेही महत्त्वाचे असतात. एखादा नवीन क्रीडाप्रकार शिकताना किंवा पुढे तो सादर करताना सुरक्षितता हवीच. ती एक महान प्रेरणा आहे. उंच मल्लखांबावरचे काम करताना कुशल खेळाडू पडतोच असे नाही; पण खाली आधारासाठी स्पंजच्या गाद्या आहेत, या मानसिक सुरक्षिततेमुळे टोकावरील काम तो एकाग्रतेने करीत असतो. शारीरिक गरजांपेक्षा मानसिक गरजा श्रेष्ठ असतात–असाव्यात. त्याहीपेक्षा सामाजिक गरजांचे महत्त्व अधिक आहे. परीक्षेत उत्तीर्ण होणे ही झाली बालकाची मानसिक गरज. पण वर्गात पहिला-दुसरा क्रमांक येऊन बक्षीस मिळणे, हुशार मानला जाणे, ही त्याची सामाजिक प्रतिष्ठाविषयक गरज होय. या गरजेचा व्यक्तीच्या उच्चतम वर्तनावर अधिक परिणाम होतो.

या तिन्ही गरजांपेक्षा आणखीही विशेष गरजा आहेत. त्या म्हणजे आपण घेतलेले, वर्तमानकालीन व भूतकालीन अनुभव. त्याचबरोबर जीवनातील विविध प्रसंगांच्या, व्यक्तींच्या, वस्तूंच्या रूपाने आपल्या अबोध

अनुक्रमणिका

मनात पडलेल्या प्रतिमा. उदाहरणार्थ, जिजाबाईच्या माहेरी लखूजी जाधवांकडे एक लग्न होते. कशावरून तरी बोलाचाली झाली. सर्वांच्याच कमरेला तरवारी ! गोष्ट हमरीतुमरीवर आली. भर मांडवात रणांगण झाले. शहाजी राजांचा भाऊ जाधवांकडच्या लोकांकडून मारला गेला ... घटनेने आपली जागा घेतली. जिजाबाईच्या उदरी शहाजी राजांचा अंकुर वाढत होता : ज्यांची चाकरी केली ते राजांच्या जिवावर उठले होते. जिजाबाई त्या अवघडलेल्या स्थितीत घोड्यावरून मजलदरमजल करीत होत्या. त्या जुन्नरपर्यंत आल्या. आणि सुरक्षित म्हणून शिवनेरीवर त्यांना आसरा घ्यावा लागला. या साऱ्या घटना-प्रसंगांतून जिजाबाईच्या मनात उमटलेल्या अनेक प्रतिमांचे साकार रूप म्हणजे मराठ्यांचे एकत्रीकरण, मुसलमानांना शह, शिवरायांच्या हस्ते मराठी राज्याची स्थापना. हा सारा जिजाबाईच्या अबोध प्रेरणांचा महान परिणाम !

आमच्या क्रीडांगणावरचे असेच एक छोटेसे उदाहरण. आपल्या मराठी वळणाची साधी मुलगी धावण्याच्या प्रारंभरेषेजवळ आली, की इतर 'कॉन्व्हेंट' वळणाच्या मुलींच्या चेहऱ्यांकडे पाहून घाबरायची. एरवी त्यांच्यापेक्षाही कमी वेळात धावणारी ही मुलगी स्पर्धेत मात्र तिसरी-चौथी येई. तिच्या आंतरमनातील प्रतिमांचे हे परिणाम लक्षात घेऊन व त्यांचा अभ्यास करून त्यांवरचा उपाय शोधला. तिचा बॉबकट करून, त्यावर छानपैकी अर्धगोल रिबन बांधून तिला प्रारंभरेषेजवळ नेले. तिने इतरजणींकडे पाहिलेसुद्धा नाही. आणि ती पहिली आली ! अत्युच्च कार्यमानास एकेक करता करता छोट्यामोठ्या शेकडो गोष्टींचे साहाय्य होते, ह्याचे सतत भान ठेवावे लागते.

प्रेरणानिर्मिती

गरजांचा विचार केल्यावर दुसरे महत्त्वाचे कार्य म्हणजे प्रेरणा जाणणे, निर्माण करणे, जपणे व श्रमपूर्वक वाढविणे. ह्याची एक-दोन उदाहरणे अशी : एरवी टेबलावरच्या पत्रिकेच्या गुळगुळीत कागदावरून मी ठरवितो, की लग्न कुणाचे आहे. पाटलांच्या घरचे की देशमुखांच्या ! काय तो सोहळा वर्णावा ? हल्ली तर शहरातील मोठमोठी कार्यालये, 'हॉल'–बँड–रोषणाई –भोजन समारंभ–व्हिडिओ फिल्म्स–फोटोग्राफर–ते दोघेही हार घेऊन उभे ! सर्वजण 'तो क्षण' टिपण्यासाठी तयार ! गुरुजी 'तदेव लग्नं, सुदिनं तदेव'– घाईघाईने म्हणताहेत– अशा क्षणी एखादा ठोसर अवधान ठेवून सावध होतो– तेथून निघून जातो आणि 'चिंता करतो विश्वाची' म्हणणारा समर्थ रामदास होतो. अशी ही आंतरिक प्रेरणा ! ... जे दृश्य समोर नको असे इतर म्हणत असता, त्यांनाच स्पृश्य मानून कित्येक तपे त्यांच्या सेवाशुश्रूषेत रमणारे– आनंदवन निर्माण करणारे एखादेच बाबा आमटे ! किंवा लष्करी सेवेतून निवृत्त होऊन–जीव वाचून परत आलेला–त्यास समाजासाठी पुनर्जन्म मानणारा–साऱ्या गावाचा कायापालट करणारा–हजारांत एखादाच अण्णा होतो. अवघ्या अभाग्यांचे अश्रू उभे 'माझ्याच' डोळ्यांत म्हणणारी एखादी मदर टेरेसा ! केरळच्या मेलडी– खेडेगावात वाळूत धावणारी, कैऱ्यांसाठी धावणारी– भारतासाठी धावू लागते ती पी. टी उषा वेगळीच ! प्रेरणांचे दुसरेसुद्धा एक रूप आहे– बाह्य प्रेरणा. त्यांचेही एक स्थान आहे. पण त्यांतून मिळणाऱ्या बाह्य सोई-सुविधा, आर्थिक साहाय्य यांना एक मर्यादा असते. पण मनाच्या या आंतरिक प्रेरणा (Introsic Motivation) अनंत–अमर्याद असतात. त्यांच्या आंतरिक समाधानाला मूल्य नाही.

प्रेरणानिर्मिती– अनेक मार्ग

प्रारंभी म्हटल्याप्रमाणे प्रेरणा निर्माण कराव्या लागतात. त्यांचे काही मार्ग–

योग्य ध्येय ठरविणे : ही ध्येये आणि उद्दिष्टे ठरविताना– काही त्वरित गाठावयाची उद्दिष्टे, काही अल्पावधीत गाठावयाची उद्दिष्टे, काही अंतिम उद्दिष्टे म्हणून दीर्घ कालांतराने का होईना गाठण्यासाठी अशी ठरवून घ्यावी लागतात. तसेच ती गाठता येण्यासारखी आहेत किंवा नाही हे ठरवावे लागते. ('set tangible goals). उगीच दुसरी-तिसरीतील बालकास आई म्हणत असेल– 'तुला बाबांसारखं डॉक्टर व्हायचं ना ? काकांसारखं इंजिनिअर व्हायचंय– मग चल, होमवर्क कर बरं !' त्याला काय– दोन्ही स्पेलिंग तरी येतील ? त्याला तर कंडक्टर, किंवा चौकातील पोलिस व्हायचे असते. एकाजवळ खूप पैसे, तर दुसऱ्याच्या हातासरशी साऱ्या गाड्या थांबतात. उद्दिष्टे, अति सोपी उद्दिष्टे– ती गाठल्याचा आनंद देत नाहीत. उलट, आपल्या ताकदीच्या अति पलीकडची ध्येये समोर ठेवायला छान दिसतात; पण वारंवार पुरेसे प्रयत्न करूनही प्राप्त करता आली नाहीत, तर फार निराशाच पदरी

पडते. निराशेतून काळजी-चिंता-भीती-वगैरेंचा दुसराच रस्ता सुरू होतो. कधीकधी खेळाडू क्रीडाप्रकार मध्येच सोडूनच देतात.

तेव्हा खेळाडूंच्या शारीरिक, मानसिक क्षमतांचा मूलभूत विचार करून, त्यांना अधिक परिश्रमाने गाठता येण्यासारखी ध्येये त्यांच्या समोर ठेवावी लागतात. तालुकास्तरावर खेळणाऱ्या खेळाडूला जिल्हा व राज्यपातळीवरील उच्चांक समोर ठेवायला सांगावे. त्यांना १०० मी. धावण्यासाठी १२.५, १२.०० सेकंद वेळ गाठण्यास सांगावे. उगीच– १०.००, १०.५ सेकंद सांगू नये (जो भारताचाही राष्ट्रिय उच्चांक नाही !). (क्रीडाक्षेत्रात चाललेल्या या आधुनिक विविध जाणिवांचा काहीच अभ्यास नसलेले आमचे पुढारी सहज बोलत असतात–आमचे खेळाडू ऑलिंपिकमध्ये सहज गोल्ड मेडल मिळवू शकतील ! सहज ! !)

आपुलकी व श्रेष्ठतेचा ध्यास

आपले क्रीडामार्गदर्शक, सहकारी, खेळाडूमित्र, आपला संघ, मंडळ, देश यांच्याबद्दल आत्यंतिक आदराची भावना आवश्यक आहे. तसेच त्या खेळाडूंबरोबर राहणाऱ्या इतरांनीसुद्धा त्याला कधी एकाकी वाटू देऊ नये. आपण कुणाचे तरी आहोत, कुणीतरी आपले आहे, ही आंतरिक भावनाच एक प्रेरणा ठरते. तीच खेळाडूला खूप प्रचंड, साहसाचे, कष्टाचे कार्य करण्यास प्रेरणा देते. मानसिक शक्ती देते: नादिया कोमेनेसीला जेव्हा तिची मैत्रीण एकाकी भेटून सांगते की, प्रेक्षागृहात चाललेल्या स्पर्धेत रुमानियाला–आपल्या देशाला–जिंकून देणे आपलेच कर्तव्य आहे. दुसऱ्या देशाच्या यशस्वी खेळाडूंच्या टाळ्यांच्या आवाजाने, आपल्या देशासाठीही यापेक्षा प्रचंड टाळ्यांचा गडगडाट व्हावा या आंतरिक प्रेरणेने ती संथपणे प्रेक्षागृहात गेली. जखमी झालेल्या हातातील पांढऱ्या स्वच्छ बँडेजमधून रक्त येत असताही एखाद्या योद्ध्याप्रमाणे ती चौदा वर्षांची कुमारिका आपल्या देशासाठी– रुमानियासाठी प्राणपणाने लढत होती ! २ ते ९ डिसें. १९७९ ची २० वी जागतिक जिम्नास्टिक्स स्पर्धा या क्षेत्रात अमर झाली ! चिरंजीव झाला–क्रमांक ५९१ ! ९.९५ गुणांनी ! ! श्रेष्ठतेचा ध्यास (Trying ever for excllence) हीसुद्धा फार मोठी आंतरिक प्रेरणा आहे. आपले कार्य सर्वार्थाने सुरेख व्हावे यासाठी सतत प्रयत्न, कार्यात सुधारणा, नवनवीनतेचा स्वीकार, नवीन साधनसामग्रीची पारख, कमीत कमी वेळ, कार्यातील सहजता, आकर्षकता या सर्वांसाठी अखंड जिद्द हवी.

व्रत आणि श्रद्धा

इतर सारे मोह, क्षणिक आकर्षणे बाजूला ठेवून आपण करीत असलेले क्रीडाकार्य एखाद्या व्रतीप्रमाणे वारा, उन्ह, पाऊस, स्थळ-काळाचा विसर पडून, अत्यंत वेळेवर, बिनचूक, विनाआळस करीत राहावे लागते... शरीर थकत जावो, लोक काही म्हणोत, आपण दमदारपणा वाढविलाच पाहिजे, म्हणून टँकवर तासन् तास, हजारो मीटर्सच्या फेऱ्या घालणारे; किंवा खाडीवर, समुद्रावर एखाद्या व्रतीसारखे पोहणारे– आरती प्रधान, दाते हे किशोर वा कुमार वयातच इंग्लिश खाडी पोहण्याचा महान विक्रम करू शकतात. आपल्या कार्यावर छत्रपतींसारखी अढळ श्रद्धा हवी– तेव्हा महाराज म्हणत, " जगदंब, जगदंब ! " " हे तो श्रींची इच्छा! " एरवी अशक्य वाटणाऱ्या गोष्टींसाठी एक महान प्रेरणा या श्रद्धेतून मिळते. हे काम मी करणारच असा उदंड आत्मविश्वास निर्माण होतो. नुकत्याच पार पडलेल्या फ्रेंच ओपन स्पर्धेत पहिला सेट घालवीत असतासुद्धा स्टेफी ग्राफने हे तत्त्व प्रत्यक्षात आणून दाखविले. आपले मार्गदर्शक, त्यांची अध्यापनपद्धती यांच्यावरही श्रद्धा आवश्यक आहे. दैवी शक्तीची भीती न बाळगता आपल्या कार्यास तिचे सतत आशीर्वाद आहेत, या विश्वासाने, धाडसाने कार्य करीतच राहावे.

आंतरमनात प्रवेश आवश्यक

लेखकाने यासंबंधीचे आपले संशोधन स्वीडन, डेन्मार्क येथे व आपल्या देशातील ग्वाल्हेर येथे सादर केले आहे. सूक्ष्म संवेदनांच्या साहाय्याने, सूक्ष्मतेने, मानवी मनात प्रवेश कसा करावा, हा लेखकाचा अभ्यासविषय होता (How to enter in human mind by micro sensation, through micro communication for macro effect). याचे साधे सोपे मराठीकरण केलेले रूप असे... मुंगी किती लहान ? तिचे पाय तर किती बारीक–अगदी केसासारखे...! एका हुषार व्यक्तीने तिच्या पायात दोरा बांधला– तो किती सूक्ष्म ! त्यात एक घुंगरू बांधले. तेही किती बारीक– त्या पोकळ घुंगरात एक अतिसूक्ष्म दगड ठेवला– साध्या डोळ्यांनी जणू दिसणारच नाही...! आणि मग पायांत पैंजण घातलेली ही मुंगी चालू

लागली... ज्याला त्या मुंगीच्या पायांतील पैंजणांचा तो आवाज येतो, तो दुसऱ्याच्या मनात प्रवेश करू शकतो. तोच चांगला शिक्षक होऊ शकतो... ते रामकृष्ण परमहंस, स्वामी विवेकानंदांच्या मनात प्रवेश करून अद्वितीय प्रेरणा निर्माण करतात... या तात्त्विकतेचा उपयोग करून लेखकाने इयत्ता पहिली-दुसरीतील विद्यार्थ्यांना–प्रत्यक्ष घड्याळ, काटे, आकडे समोर नसता–केवळ हातांच्या उपयोगाने शरीराभोवतीच्या स्थानांवरून घड्याळ शिकवून दाखविले होते. त्याची फिल्म काढून कोपनहेगनला पाठविली होती व त्यावरून लेखकाला ते सर्व सादर करण्यास निमंत्रण आले होते. असो. पण या सूक्ष्म संवेदना आपण दैनंदिन जीवनातसुद्धा वापरणे आवश्यक असते.

तसेच खेळाडूंच्या मनात प्रवेश करण्यासाठी, नुसत्या शारीरिक कृती करून घेण्यापेक्षा त्यांमधील वैचारिकता, तर्कशुद्धता, भावनात्मकता, स्वभावाची जडणघडण करावी लागते. त्यासाठी विविध प्रसंगांचा योग्य प्रकारे उपयोग करून घेणे जरूर असते.

क्रीडाप्रकार व क्रीडामानसशास्त्र

निरनिराळ्या क्रीडाप्रकारांना पूरक अशा मनोवृत्ती त्या खेळांच्या प्रशिक्षणकालात निर्माण कराव्या लागतात. काही भावनात्मक मनोवृत्ती व्यक्तीच्या स्वभावातच आवश्यक असते. काही मानसिक विरचना अनेक क्रीडाप्रकारांना समान असतात. चिंता (Anxiety) ही अशीच मानसिक स्थिती आहे. प्रत्येकाला चिंता–काही प्रमाणात–असणे, ही तशी नैसर्गिक प्रवृत्ती आहे. त्यातही दोन प्रकार असतात. काही लोकांना एखादे कार्य कसे होईल, याची नेहमीच चिंता असते. तो त्यांचा स्वभावच होऊन बसतो. तर काही माणसे मात्र तेवढेच जोखमीचे, जबाबदारीचे काम असले, की तेवढ्यापुरतीच सचिंत असतात. प्रत्येक कार्यास चिंतेचा एक विशिष्ट स्तर असावा लागतो. अगदी बेफिकीर असणारे लोक एखाद्या कार्यासाठी जेवढे किमान प्रयत्न करावे लागतात, तेही विसरून अपयशी होतात. तर अति चिंता करणारे लोक मानसिक समतोल घालवून–जास्त भिऊन–अयशस्वी होतात. चिंतेप्रमाणेच आक्रमकतेच्या व आवेगाच्या (Aggression and Arousal) उच्च व निम्न मर्यादा सांभाळाव्या लागतात.

क्रीडाप्रकारांचे भावनांच्या उद्रेकांनुसारही वर्गीकरण करता येते. द्वंद्वात्मक किंवा प्रतिस्पर्धी समोर असता, इतर भावनांपेक्षा तुलनात्मक दृष्ट्या आक्रमकतेचा स्तर अधिक हवाच. मुष्टियुद्ध, तरवारयुद्ध, कुस्ती, फुटबॉल, हॉकी इत्यादींमध्ये आक्रमकता हवीच. पण धनुर्विद्या, पिस्तोल शूटिंग, ॲथलेटिक्सच्या उंच उडी, भालाफेक इ. सारख्या प्रकारांत एकाग्रता अधिक प्रमाणात लागते. एकाग्रता म्हणजे अवधानाचा अति सूक्ष्म मार्ग. जिम्नॅस्टिक्ससारख्या क्रीडाप्रकारात एकाग्रता आवश्यकच असते. किंवा उंच पर्वतावरील गिर्यारोहकांनी एकमेकांच्या कमरेला दोर बांधले असले, तरी त्या ४–५ पैकी एकानेसुद्धा, जरासा आत्मविश्वास गमावून असे म्हणून चालत नाही, की 'मी पडलो तर...!!' मल्लखांबाच्या टोकावर मयुरासन, पद्मासन, एकपादशिरासन करताना, त्या खेळाडूच्या मनात जरासुद्धा चलबिचल होऊन आत्मविश्वास किंवा एकाग्रता गमावून चालत नाही.

याशिवाय सांघिक खेळामधून क्रीडामानसशास्त्राच्या साहाय्याने समूहगतिमानता (Group Dynamics) टिकण्यासाठी, समूहसंवाहन (Group Communication), समूहाची रचना, समूहसदस्यसंख्या, त्यांची आंतरक्रिया, ती विकसित करण्याचे विविध मार्ग अवलंबावे लागतात. त्यामुळे आपल्याबरोबर खेळणाऱ्या खेळाडूस आपण अधिक जवळून ओळखू शकतो. खेळाची सांघिकता, एकसंधता (Group Cohesion) वाढते. खेळ चांगला होतो.

आंतरमनाचे प्रशिक्षण

प्रत्येक क्रीडाप्रकारातील कौशल्यांचा मानसिक स्तरावर सराव करण्याचा चांगला परिणाम होतो. अत्युच्च क्रीडाकार्यमान त्या काळापुरते एक ध्यानमग्न अवस्थेचे रूप असते. आंतरबाह्य स्वरूपात तो खेळाडू ती क्रीडामग्नता अनुभवीत असतो. ती जणू समाधीच. ध्याता, ध्येय, ध्यान या तिन्हींचे ते एकरूपत्व काही अलौकिक कार्य करून जाते. या अवस्थेत जाण्यासाठी साक्षीकरणाचा (Visualisation) अवलंब करावा लागतो. प्रत्यक्ष खेळ नाही, शरीर-अवयवांची हालचाल नाही. डोळे मिटून अत्यंत एकाग्र चित्ताने, एका क्रमाने एक घडत जाणाऱ्या आपल्याच हालचालींचे आपण निरीक्षण करावयाचे असते. मनःचक्षूंसमोर दिसणाऱ्या त्या चित्राचे आपणच परीक्षण करावयाचे असते. तर कधी मानसिक सरावाच्या रूपात आपण तो खेळ-

यानंतर काय करू, कसे करू अशा वृत्तींचा अंदाज घेत घेत मनानेच खेळावयाचा असतो.

मनावरील आत्यंतिक स्वरूपाचा ताण कमी करण्यासाठी खेळानंतर शवासन करणे, किंवा ध्यान-मग्न अवस्थेत बसणे यामुळेही आंतरमनाचे प्रशिक्षण होते. योगसामर्थ्याने आत्मिक बल वाढते व आत्मिक बळाच्या साहाय्याने अतिप्रचंड शारीरिक सामर्थ्याची कार्ये करता येतात. हे आता जगभर मान्य झाले आहे. रामायणात धनुष्याला बाण लावून त्यानंतर डोळे मिटून, जी मनस्वी आराधना करून ती शक्ती त्या दृश्य बाणात स्वत: अदृश्य असूनही परिणाम करत असे ना, तीच ही मानसिक शक्ती ... आपल्या परंपरेतील हे योगसामर्थ्याचे शिक्षण आपल्या खेळाडूंना जाणीवपूर्वक दिले पाहिजे.

याशिवाय क्रीडामानसशास्त्राचे अनेक घटक-उपघटक आहेत. सामान्य जनजीवनातही त्यांतील अनेक तंत्रांचा उपयोग करून, कोणतेही कार्य सुलभ व आनंद-दायी करता येईल. आपण हसत हसत केलेले कोणतेही कार्य अधिक चांगले होते, एवढे जरी लक्षात ठेवले तरीसुद्धा दैनंदिन जीवनाचे मानसिक ताणतणाव कमी होतात. आपण अधिक करू शकतो, इतरांकडून करून घेऊ शकतो. आपले चारचौघांतील अस्तित्व-बोलणे-हसणे इतरांना आनंददायी, आत्मविश्वास निर्माण करणारे, आपुलकी वाढविणारे असले, तर एकूण सर्व कार्य अधिक सुलभ होते, समाधानाचे होते.

⊙ ⊙ ⊙

बांधिलकी : संकल्पना आणि मूल्य

विश्वास कानडे

" Writing is a certain way of wanting freedom; once you have begun, you are engaged, willy-nilly."

– Sartre

अलीकडच्या काळात आधुनिक मराठी वाङ्मयात ज्या काही नव्या संकल्पना प्रचलित झाल्या आहेत त्यांत बांधिलकीचा विचार हा महत्त्वाचा मानायला हवा. राजकारण, समाजकारण यांबरोबरच वेगवेगळ्या लेखक-कवींच्या संदर्भातही हा शब्द वापरला जातो. एक काळ असा होता, की बांधिलकी ही फक्त साम्यवादाचीच मागणी वाटत होती. आणि त्या वेळी तिच्याकडे एक दूषणास्पद गोष्ट म्हणून पाहण्यात येत असे. पण आता हा शब्द सरसकट वापरला जातो. अन्यथा रूपवादी म्हणविणारे लेखकही बांधिलकीबद्दल अनुकूलतेने बोलताना आढळतात. ते नेमक्या कोणत्या अर्थाने हा शब्द वापरताहेत हे जरी अनेकदा स्पष्ट होत नसले तरी एक मात्र खरे, की वापरणाऱ्याच्या मनात बांधिलकी ही एक चांगली (व आवश्यक) गोष्ट असल्याची भावना असते. हे खरोखरच असे आहे काय ? असल्यास कितपत तसे आहे ? आणि, मुळात हे आहे तरी काय ? बारंवार होणाऱ्या या शब्दाच्या प्रयोगाने असे प्रश्न आपल्या मनात उद्भवणे स्वाभाविक आहे. या प्रश्नांच्या निमित्ताने या संकल्पनेचा शोध घेणे उद्बोधक ठरू शकेल.

अगदी स्थूलपणे जरी विचार केला तरी आपल्या हे लक्षात येईल, की जरी ह्या शब्दाचा वापर अलीकडला असला तरी त्यामागची कल्पना अस्पष्ट आणि धूसर स्वरूपात फार पूर्वीपासून अस्तित्वात होती. राजकारणाचा व समाजकारणाचा संदर्भ तूर्त बाजूला ठेवून फक्त वाङ्मयीन संदर्भाचा विचार केला, तर मराठीत गाजलेल्या " कलेकरता कला " व " जीवनासाठी कला " ह्या वादाच्या मुळाशी हीच कल्पना होती हे सहज लक्षात येईल. इंग्रजी व त्या अनुषंगाने आलेल्या इतर पाश्चात्त्य वाङ्मयाच्या प्रभावापासून मराठीतील अनेक कल्पना, वाद आणि प्रवाह यांचे मूळ इंग्रजी किंवा युरोपीय वाङ्मयात असल्याचे आपल्याला ठाऊक आहे. त्यानुसार बांधिलकीच्या संकल्पनेचे मूळ थेट युरोपमधील नैसर्गिकतावाद (naturalism) व वास्तववाद (realism) यांच्या उदयकालापर्यंत जाऊन भिडते. अर्थात त्या वेळी बांधिलकी या शब्दाला आजचा अर्थ–कमीतकमी आजचा आयाम तरी–नव्हता. खरे तर त्याचा तत्कालीन अर्थ या सिद्धान्ताकडे थोडेसे काळजीपूर्वक पाहिल्याखेरीज स्पष्ट होणार नाही.

एकोणिसाव्या शतकाच्या मध्यात उदयास आलेला झोलाचा नैसर्गिकतावाद आणि त्याच सुमारास प्रभावी झालेला वास्तववाद यांच्या मागे बदललेल्या काळाचे भान होते. लेखकावर येऊन पडलेल्या नव्या जबाबदारीची नवी जाणीव होती. समाजात झालेल्या परिवर्तनाबरोबरच माणसाच्या बदललेल्या जीवन-भानाची उमज होती. राजकारणात लोकशाही मूल्यांची कास आणि तत्त्वज्ञानात भौतिकवाद व बुद्धिवाद यांची कास हे या नव्या जीवनभानाचे दोन महत्त्वाचे अक्ष होते. लेखकावर लेखक म्हणून एक नवी जबाबदारी येऊन पडली होती. ती बाहेरून कोणी लादलेली नव्हती. त्याच्यातल्या कलावंतालाच ती आतून जाणवली होती. कलावंताचे मन हे तसे कधीच पोकळीत निर्मिती करीत नसते. जीवनाच्या ओघाचा रेटा (आणि जीवनाच्या एकूणच पोताचा परिणाम) हाच प्रतिभेच्या कलात्मक आविष्काराला आकार आणि वळण देत असतो. झोलाने आपल्या काळातील लेखकाच्या आंतरिक जबाबदारीचे भान आपल्या नैसर्गिकतावादाच्या सिद्धान्तात व्यक्त केले. लेखकाकडे झोला प्रयोगशील वैज्ञानिकाच्या स्वरूपात पाहतो :

" The experimental novelist is therefore the one who accepts the proven facts,

अनुक्रमणिका

who points out in man and in society the mechanism of the phenomena over which science is mistress, and who does not interpose his personal sentiments, except in the phenomena whose determination is not yet settled..."

(Le roman experimental)

जीवनाकडे बघण्याचा लेखकाचा सर्वच दृष्टिकोण आमूलाग्र बदललेला या निबंधात आपल्याला आढळतो. त्याच्याच शब्दांत हा बदललेला दृष्टिकोण असा आहे :

" The metaphysical man is dead; our whole territory is transformed by the advent of the physiological man."

म्हणून आपल्या लेखनाच्या पद्धतीचे सूत्र त्याने आपल्या खाजगी नोटबुकात नोंदविले ते असे :

" Study men as simple elements and note the reactions.

What matters most to me is to be purely naturalistic, purely physiological. Itsead of having principles (royalism, catholicism) I shall have laws (heredity, atarism)... I am satisfied to be a scientist, to tell of that which exists, while seeking the underlying reasons.... "

तटस्थता आणि वस्तुनिष्ठता हे आता लेखकासाठी अत्यावश्यक गुण ठरलेत. जीवनसन्मुखतेच्या बंधनाबरोबरच आविष्कारपद्धतीवरही बंधने आलीत. पण थोडा शांतपणे, सर्व गोष्टी विचारात घेऊन विचार केला तर एका बाजूने ज्या गोष्टी बंधनाच्या स्वरूपात लेखकांवर येऊन पडल्यात, त्याच त्यांना मुक्त (Liberate) करणाऱ्याही ठरल्यात. भावात्मतेच्या आणि कालबाह्य नीतिकोशाच्या चौकटीत सापडलेल्या कादंबरीला ह्या नव्या दृष्टीमुळे स्वतःच्या विकासाचा नवा मार्ग सापडला. तिच्यासमोर नवी क्षितिजे उलगडलीत. लेखकांच्या प्रतिभेला नवी आव्हाने मिळालीत.

मुख्य म्हणजे ह्या नव्या सिद्धान्तांनी लेखकांचे लक्ष समाजावर, समाजातील प्रक्रियांवर व त्यांत निर्माण होणाऱ्या निरनिराळ्या ताणतणावांवर केंद्रित केले. ह्या नव्या लेखनातून आधुनिक जगाची सदसद्विवेकबुद्धी (conscience) प्रकट झाली. कामगार आणि इतर खालच्या स्तरांतील लोकांसाठी निर्माण झालेली सहानुभूती ही या लेखनाची प्रेरणा बनली. सामान्य, नगण्य माणसाच्या जीवनातल्या समस्यांना आणि त्यांच्या संघर्षातून प्रकट होणाऱ्या नियतीच्या कठोर वेढ्यांना या लेखनाने वाचा फोडली. राजे-रजवाडे, सरदार-दरकदार आणि सातासमुद्रांपलीकडे राहणाऱ्या पऱ्यांच्या जगातल्या साहसी प्रेमकथा आणि एकूणच सरंजामशाही जीवनमूल्ये व जीवनपद्धती यांच्या विळख्यांतून लेखकाच्या प्रतिभेला ह्या नव्या जीवनभानाने मुक्त केले. बूर्झ्वा समाजव्यवस्थेतून निर्माण झालेले प्रश्न आणि नव्या नीतिमूल्यांचे पुनर्मूल्यन करण्याच्या आव्हानातून इब्सेनसारखे नाटककार निर्माण झालेत. आजच्या बांधिलकीची सूचक चाहूल आपल्याला इथे जाणवू लागते.

पण या संदर्भात आणखी दोन गोष्टींची दखल घेणे इष्ट ठरेल. त्यांतली पहिली ही आपल्याला बांधिलकीच्या यापूर्वीच्या स्रोताकडे घेऊन जाते तर दुसरी आजच्या वाङ्मयीनच नव्हे तर राजकीय-सामाजिक संदर्भातही फार महत्त्वाची ठरते. पहिल्या गोष्टीचे महत्त्व असे की तिला वादग्रस्त सामाजिक-राजकीय परिमाणे नाहीत. ती एका लेखकाने आपल्या लेखनासंबंधी जे लिहिले त्यातून प्रकट झालेली आहे.

फील्डिंग ह्या इंग्रज कादंबरीकाराने कादंबरीलेखनासंबंधी लिहिताना असे म्हटले आहे, की कादंबरीकार हा काही घटनांची जंत्री देणारा भाट नाही. फील्डिंग कादंबरीकडे तिच्या महाकाव्यात्मक (epic) व ऐतिहासिक (historical) स्वरूपात पाहतो. कादंबरी म्हणजे रोजचे वर्तमानपत्र नव्हे. कादंबरीकार हा देशामधील परिवर्तनाचा दार्शनिक असतो. याचा स्पष्ट अर्थ असा आहे की कादंबरीकार हा केवळ 'वर्णनकार' नसतो किंवा केवळ व्यक्तिगत (subjective) भावनांचा आविष्कार करणाराही नसतो. त्याला घटनांच्या कार्यकारणभावांचे ज्ञान असावे लागते, त्याला परिवर्तनाच्या प्रक्रियांचे–त्यांच्या अंतःस्वरूपाचे–भान असावे लागते. त्याला संघर्ष आणि त्यामागच्या सुप्त शक्ती यांची जाण असावी लागते. संपूर्ण माणूस दाखवायचा असेल तर त्याला लेखकाने कृतींतून विकसित होताना, संघर्षातून उजळून निघताना दाखवायला हवा. ह्याबरोबरच फील्डिंग लेखकाला आवश्यक असलेल्या आणखी एका महत्त्वाच्या गुणाचा निर्देश करतो. त्याच्या

मते लेखकापाशी आपल्या अनुभवाच्या व ज्ञानाच्या कक्षेतल्या सर्वच गोष्टींच्या तळाशी पोचण्याचे आणि त्यांच्या मूलभूत वैशिष्टयांचा वेगळेपणा जोखण्याचे सामर्थ्य हवे (the faculty of "penetrating into all things within our reach and knowledge, and of distinguishing their essential differences.").

हे सामर्थ्य येण्यासाठी दोन गुण लेखकापाशी आवश्यक असतात. नवनिर्मिती (invention) आणि निष्कर्ष (judgement). Invention चा अर्थ फील्डिंगसाठी discovery असाच आहे. म्हणजेच वस्तूच्या तळाशी असलेल्या तत्त्वाचा किंवा तिच्या सत्त्वाचा शोध घेण्याची क्षमता. आणि ही क्षमता वस्तुमात्रांतील मूलभूत भिन्नता ओळखता आल्याशिवाय कशी प्राप्त होऊ शकेल? जजमेंटसाठी वापरलेला निष्कर्ष शब्द अर्थातच फार अपुरा, किंबहुना दिशाभूल करणारा आहे. फील्डिंगला अभिप्रेत आहे ते वस्तूच्या सम्यक् ज्ञानातून जन्मणारे शहाणपण– wisdom.*

या गुणांबरोबरच फील्डिंग लेखकापाशी समकालीन ज्ञान आत्मसात करण्याची क्षमता असली पाहिजे असे म्हणतो आणि होमर आणि मिल्टन यांचे फार समर्पक उदाहरण देतो.

कादंबरीकारावर फील्डिंग टाकत असलेल्या जबाबदाऱ्या पाहिल्या म्हणजे आपल्या हे चटकन लक्षात येते की तोदेखील नंतर सर्वमान्य झालेल्या त्या नव्या जीवनसन्मुखतेचाच पुरस्कार करत होता.

या संदर्भातली दुसरी महत्त्वाची नोंद म्हणजे एकोणिसाव्या शतकाच्या मध्यातच रशियामध्येही समाजाभिमुख कादंबरीकारांची एक पिढी उदयाला आली. रशियन पोलिसांनी लादलेल्या लेखनावरील नियंत्रणामुळे (censorship) पुस्तकांच्या परीक्षणांचा व समीक्षालेखांचा उपयोग तत्कालीन लेखकांनी हुशारीने राजकीय, सामाजिक व नैतिक टीकेचे साधन म्हणून करून घेतला. त्यामुळे समीक्षालेखांना वाङ्मयात एक महत्त्वाचे स्थान प्राप्त झाले. बेलिन्स्की आणि त्याच्या शिष्यांनी सातत्याने पुष्किन, गोगोल, टर्जेनिव्ह, लर्मेन्टॉव, डोस्टोव्हस्की, टॉलस्टॉय इ. लेखकांवर जे लेखन केले, त्याच्या मुळाशी वास्तववाद व सामाजिकता हे दोन महत्त्वाचे निकष होते. ह्या साऱ्यांचा शोध होता तो वाङ्मयात तत्कालीन सामाजिक स्थितीचे कितपत चित्रण झाले आहे, त्यात वस्तुनिष्ठता आणि समग्रता आहे किंवा नाही, मुख्य म्हणजे इतिहासातील ह्या काळाचे संघर्ष आणि ताणेबाणे वाङ्मयात बरोबर उतरले आहेत किंवा नाही आणि त्या अनुषंगाने येणाऱ्या जबाबदाऱ्यांची (नैतिक आणि सामाजिक) जाणीव त्यातून प्रकट होते आहे किंवा नाही अशा प्रकारचा. नव्या सामाजिक जाणिवांतून नव्या समाजाचे वास्तवदर्शन वाङ्मयाने घडवावे अशी या सर्व लिखाणामागची भूमिका होती.

पश्चिम युरोप व रशिया या ठिकाणी उदयाला आलेल्या वास्तववादाच्या मुळाशी असलेल्या बांधिलकीचा विकास पुढे झपाटयाने सर्वदूर झाला आणि आधुनिक जगाच्या वाङ्मयामागची ती एक मूलभूत प्रेरणा व आवश्यकता बनली.

या ठिकाणी हे लक्षात घेणे आवश्यक आहे, की आज जरी जगातला कुठलाही लेखक ही बांधिलकी सहजपणे मान्य करत असला (आपले बहुतेक लेखक किंवा त्यांची भलावण करणारे समीक्षक जी बांधिलकी मानत असल्याची फुशारकी मारतात ती हीच असते), तरी तसे करणे म्हणजे केवळ एक वाङ्मयीन युगधर्म मान्य करणे आहे एवढेच. त्याहून त्याला फारसे महत्त्व नाही. मात्र त्याचबरोबर ज्या वेळी **प्रथम** फ्लॉबेर किंवा झोला किंवा इब्सेन किंवा फील्डिंग यांनी ही बांधिलकी जाणीवपूर्वक स्वीकारली, त्या वेळी त्यांच्यासाठी ही एक विलक्षण धैर्याची कृती (act) होती. तिथे त्यांचे सर्वस्व पणाला लागले होते. पण तूर्त हा मुद्दा इथेच सोडू, कारण त्याचे विवरण पुढे येईलच.

तत्पूर्वी बांधिलकीची आणखी काही रूपे पाहणे इष्ट ठरेल. वास्तववादात अभिप्रेत असलेल्या समाजाभिमुखतेला, वैज्ञानिक दृष्टीला, भौतिकतेला, आणि ऐतिहासिकतेला नवी व्यापक व सुदृढ सैद्धान्तिक बैठक मिळाली ती तेन (Taine) ह्या फ्रेंच विचारवंताच्या वाङ्मयीन सिद्धान्ताने आणि तदनंतरच्या मार्क्सच्या तत्त्वज्ञानाने. दोघांच्याही तत्त्वज्ञानाला सामान्य असलेली बाब म्हणजे त्यांचा ऐतिहासिकतेवर असलेला भर आणि इतिहासाच्या एका विशिष्ट टप्प्यावरच्या समाजातील विविध

* यात जाणकारांना ॲरिस्टॉटलचे पडसाद सहज ऐकू येतील असे जाता जाता सुचवावेसे वाटते.

अनुक्रमणिका

घटकांचा परिपाक म्हणून वाङ्मयाकडे (व एकूणच कलांकडे) पाहणे.

इतिहासाधिष्ठित अध्ययनाची जी एक पद्धती आहे तिचा हिपोलाईट तेन हा जनक मानला जातो. विख्यात वाङ्मयकृतींच्या आधारे तत्कालीन सामाजिक संबंध व समाजमानस कसे होते याचा शोध घेणे, हे या पद्धतीचे वैशिष्टय आहे. वाङ्मयकृती हा काही केवळ लेखकाच्या कल्पनाशक्तीचा खेळ नसतो. कुठलीही वाङ्मयकृती ही तत्कालीन समाजाची ऐतिहासिक अवस्था (moment), सामाजिक वातावरण (milieu) आणि लेखकाचे जातिकुल (race) यांचा परिपाक असते. तिच्यावर समकालीन समाजाच्या चालीरीतींचा स्पष्ट ठसा उमटलेला असतो. एका विशिष्ट सामाजिक मानसिकतेचा आविष्कार तिथे आपल्याला पाहायला सापडतो. एखादी वाङ्मयकृती एखाद्या स्वयंभू मूर्तीसारखी अचानक प्रकट होत नसते, तर ती एखाद्या प्राण्याने प्रस्तरावर उमटवलेल्या आपल्या पंजांच्या ठशांसारखी असते. या ठशांचा वैज्ञानिक पद्धतीने अभ्यास करून आपल्याला त्या प्राण्याबद्दलची सर्व माहिती मिळू शकते. अशा प्रकारे वाङ्मयकृती ही इतिहासाच्या अध्ययनाचे एक महत्त्वाचे साधन ठरते. तेनच्या सर्व सिद्धान्ताच्या मुळाशी वाङ्मयकृती ही भौतिक कार्यकारणभावाने निबद्ध असते हा विचार आहे :

"No matter if the facts be physical or moral, they all have their causes; there is a cause for ambition, for courage, for truth, as there is for digestion, for muscular movement, for animal heat. Vice and virtue are products, like vitriol and sugar; and every complex phenomenon arises from other more simple phenomena on which it hangs."

तेनच्या विचारांचा प्रभाव नव्या वाङ्मयनिर्मितीपेक्षा वाङ्मयाच्या अध्ययनावर अधिक झाला असला, तरी अप्रत्यक्षपणे वाङ्मयाच्या ऐतिहासिक-सामाजिक स्वरूपाची जाणीव अधिक दृढ करण्यात त्याच्या सिद्धान्ताचा फार मोठा वाटा आहे. मार्क्सवादाने बांधिलकीच्या संकल्पनेला पुढे जो एक नवा पीळ दिला, त्याची पूर्वपीठिका तेनच्या सिद्धान्ताने तयार केली होती हे आपल्याला नजरेआड करता येणार नाही.

या संदर्भातील मार्क्सवादाच्या प्रभावाचा विचार करताना सुरवातीला निःसंदिग्धपणे असे म्हणायला हवे, की बांधिलकीच्या संकल्पनेला आज जे अनन्यसाधारण महत्त्व प्राप्त झालेले आहे त्याचे सर्व श्रेय मार्क्सवादालाच द्यायला हवे. मार्क्सवादी काय किंवा व्यक्तिवादी काय किंवा मार्क्सविरोधी काय, सर्वांनाच आज बांधिलकी हा वाङ्मयीन विचाराचा अविभाज्य घटक वाटतो.

मार्क्सवादी विचारसरणीचा वेगळा परिचय करून देण्याची आज तशी आवश्यकता नसली तरी बांधिलकीच्या संदर्भात त्यातील महत्त्वाच्या अंगांचा थोडक्यात निर्देश करणे अप्रस्तुत ठरू नये.

मार्क्सवादाचे सर्व दर्शन द्वंद्वात्मक विकासवाद आणि ऐतिहासिक भौतिकवाद यांवर आधारलेले असून मानवी समाजाचे आकलन आपल्याला त्या समाजातील उत्पादनसाधनांचे स्वरूप व त्यांची मालकी यांच्या आधारेच होऊ शकते अशी त्याची धारणा आहे. वाङ्मयाचेच नव्हे तर सर्व कला, तत्त्वज्ञान, कायदा, धर्म, राजकारण यांचेही स्वरूप हे सर्व समाजातील मूलभूत अर्थव्यवस्था (म्हणजे उत्पादन–वितरण-व्यवस्था) ह्यांनी नियमित केले जाते हा त्याचा आणखी एक महत्त्वाचा सिद्धान्त आहे. आर्थिक पाया (economic base) व त्यावर उभारलेली समाज-व्यवस्था (superstructure) या दोन कल्पनांच्या आधारे समाजस्थितीचे विश्लेषण आणि आकलन करण्याची मार्क्सवादाची पद्धती आहे. सामाजिक-सांस्कृतिक विकासाच्या मुळाशी आर्थिक प्रक्रिया असतात या सिद्धान्ताच्या आधारेच वर्गाची कल्पना सिद्ध होते. वर्ग-विग्रह व वर्गसंघर्षाला जे महत्त्व प्राप्त होते त्यामागे उत्पादनव्यवस्थेत परिवर्तन घडवून आणण्याची क्रांतिकारक कल्पना आहे.

माणसाच्या संज्ञेचे आणि तिच्यातून प्रकट होणाऱ्या बौद्धिक, आध्यात्मिक (spiritual) आविष्कारांचे नियमन भौतिक शक्तींनी होत असते असा जरी मार्क्सचा सिद्धान्त असला, तरी सर्वसामान्यपणे ह्या दोहोंमध्ये एक प्रत्यक्ष आणि सरळ नाते असल्याचा जो समज आहे तो बरोबर नाही. सहज दिसू शकणारे, अगदी यांत्रिक स्वरूपाचे असे हे संबंध नसतात हे मार्क्सने आवर्जून सांगितले आहे. राल्फ फॉक्सने या संबंधात जे लिहिले आहे, ते उद्धृत करण्यासारखे आहे :

अनुक्रमणिका

"He (Marx) would have laughed to scorn the idea that because capitalism replaces feudalism, therefore a "capitalist" art immediately replaces "feudal" art, and that all great artists must in consequence directly reflect the needs of the new capitalist class. Nor, as will oppear later, did he consider that because the capitalist mode of production was a more progressive one than the feudal, capitalist art must therefore always stand on a higher level than feudal art, while faudal art in turn must stand above the art of the slave States of Greece and Rome, or the ancient Eastern monarchies. Such crude and vulgar views are foreign to the whole spirit– of Marxism."

वरील उद्धरणात उपस्थित असलेले दोन्ही मुद्दे फार महत्त्वाचे आहेत. कारण नेमक्या ह्याच गोष्टींकडे दुर्लक्ष केल्यामुळे मार्क्सवादाच्या उत्साही / अतिरेकी समर्थकांनी त्यात अनुस्यूत असलेल्या बांधिलकीच्या कल्पनेला विकृत स्वरूप दिले.

मार्क्सवादी तत्त्वज्ञान हे मुळातच कृतिवादी दर्शन आहे. (Philosophers have told what world is. The point is to change it.) त्यामुळे त्याच्या प्रभावाखाली येणाऱ्याला ते कार्यप्रवण केल्याशिवाय राहात नाही, सामाजिक वास्तवाचे ऐतिहासिक विकासवादाच्या तत्त्वावर आकलन होणे म्हणजेच आपण ज्या ठिकाणी आहोत त्या ठिकाणी आपले परिवर्तनासंबंधीचे उत्तरदायित्व आपल्याला कळणे असे ते समीकरण आहे. सामान्य व्यक्तीपेक्षा बुद्धिवंतांवर– विशेषत: प्रतिभाशाली लेखकांवर–येणारे उत्तरदायित्व हे फार मोठे असते, फार व्यापक असते. ती त्याची बांधिलकी असते.

रशियात झालेल्या मार्क्सवादी क्रांतीनंतर काही वर्षांतच सर्व युरोपभर मंदीची लाट पसरली. त्यात सारा युरोप व अमेरिका होरपळून निघालेत. भांडवलशाहीबद्दलच्या मार्क्सवादी निदानांना फार मोठा दुजोरा मिळाला आणि कामगारचळवळींना सगळीकडे मोठा जोर आला. १९३६ मध्ये स्पेनमध्ये यादवी युद्धाला तोंड फुटले आणि त्याच वेळी युरोपवर दुसऱ्या महायुद्धाचे कृष्णमेघ गडगडाट करू लागलेत. या काळात युरोप, अशिया व अमेरिका खंडांतील अनेक बुद्धिवादी तरुणांनी आणि लेखकांनी मार्क्सवादाचा किंवा डाव्या विचारसरणीचा स्वीकार केला. याच काळात बांधिलकीच्या संकल्पनेच्या कक्षा विस्तारल्यात.

मार्क्सवादी सिद्धान्तानुसार सर्वच वाङ्मयात एक जीवनविषयक तत्त्वज्ञान ('जीवित') अनुस्यूत असते. नीट विश्लेषण केल्यास प्रत्येकच वाङ्मयकृतीतील 'जीवित' (ideology) शोधून काढणे कठीण नसते. मार्क्सवादी सिद्धान्तात बहुधा तिला या ना त्या वर्गाचे 'जीवित' म्हणून संबोधण्याची प्रथा आहे. (याच प्रथेचे सवंग रूपांतर पुढे निरनिराळ्या कलाकृतींना व लेखकांना भराभर लेबले चिकटविण्यात झाले.) मात्र सर्वच वाङ्मयकृतींमध्ये आढळणाऱ्या त्या त्या लेखकांच्या 'जीविता'ला त्यांची बांधिलकी म्हणून मानणे योग्य होणार नाही. कारण मार्क्सवादी बांधिलकीमध्ये जाणीवपूर्वक स्वीकारलेल्या प्रगतिवादी 'जीविता'ची आणि त्याच्या उत्तरदायित्वाची कल्पना अभिप्रेत आहे. तसे पाहिले तर कुठलीही बांधिलकी ही सुजाणपणे, सक्रियपणे स्वीकारायची गोष्ट आहे. ("बुध्याचि वाण धरिले करि हे सतीचे" हे त्याचे योग्य वर्णन होऊ शकेल.) ही बांधिलकी म्हणजे कुठल्यातरी प्रश्नाच्या किंवा परिस्थितीच्या किंवा तत्त्वज्ञानाच्या संदर्भात घेतलेली ठाम भूमिका असते. आणि बांधिलकी ही फक्त कम्युनिस्टांचीच असू शकते असाही प्रकार नाही. कॅथलिक धर्मप्रणालीला एखाद्याची बांधिलकी असू शकते, तशी ती दुसऱ्या एखाद्याची हिंदू धर्मप्रणालीला असू शकते. बांधिलकीचा प्रश्न किती उग्र व हिंसात्मक स्वरूप धारण करू शकतो याचे सध्याचे ज्वलंत उदाहरण म्हणजे इराणने सलमान रश्दीवर जारी केलेले फर्मान आणि तितक्याच जिद्दीने त्याच्या 'सेटनिक व्हर्सेस' वर बंदी न घालण्याचा व रश्दीला संरक्षण देण्याचा ब्रिटनचा निर्धार.

मार्क्सवादी बांधिलकीने अनेक विचारवंतांना नवी दृष्टी आणि नवी प्रेरणा दिली. सर्वत्र भांडवलशाही समाजव्यवस्थेच्या विरोधात शोषितांनी जो संघर्ष केला त्यात ह्या विचारवंताच्या बांधिलकीला अर्थ प्राप्त

अनुक्रमणिका

झाला. बांधिलकी हे मुक्तीचे माध्यम बनते हे मार्क्सवादी बांधिलकीने फार मोठ्या प्रमाणावर सिद्ध केले, मात्र त्याचबरोबर बांधिलकी ही माणसांना किती संकुचित आणि अंधळे बनवू शकते हेदेखील मार्क्सवादी बांधिलकीने तितक्याच मोठ्या प्रमाणात सिद्ध केले.

मार्क्सवादी विचारसरणीतून जन्मलेल्या सामाजिक वास्तववादाचे (Socialist realism) किती खोलवर दुष्परिणाम झाले ह्याच्या विवरणाची येथे आवश्यकता नाही. परंतु मुळात जी गल्लत झाली तिची नोंद घेणे इष्ट ठरेल. लेखकाची–मार्क्सवादी लेखकाचीही–आणि पक्षाच्या सर्वसामान्य कार्यकर्त्याची बांधिलकी जरी वरवर दिसायला एकाच प्रकारची असली तरी ती तशी नसते. दोघांचेही विश्लेषण सारखे असते; दोघांची ही उत्तरदायित्वाची भावना सारखी असते; दोघांचे लक्ष्यही सारखेच असते. अंतर पडते ते दोघांच्या जीवनभानामध्ये, आणि आपपल्या जीवनभानाला प्रतिसाद देण्यामध्ये हे अंतर मूलभूत स्वरूपाचे आहे. म्हणजे लेखकाचे जीवनाचे / मानवी संबंधांचे, व्यक्तिविशेषांचे आणि मुख्य म्हणजे मानवी अनुभवांचे आकलन हे केवळ बौद्धिक किंवा मानसिक नसते. त्याला त्याच्या लेखकत्वाने दिलेल्या 'शहाणपणा'चा एक स्वतंत्र आयाम असतो. (हा स्वतंत्रपणेच प्रकटही होतो असे नाही. तो इतर घटकांत बेमालूम मिसळलेला असू शकतो. बहुधा तसाच असतो. असो.) शिवाय, लेखकाची एक स्वयंसिद्ध बांधिलकी आपण मान्य करायला हवी. ती म्हणजे स्वतःशी असलेली बांधिलकी. ह्या बांधिलकीचे स्थान व तिचे इतर बांधिलकींशी (समाज, पक्ष, कार्य, इ. शी असलेले) नाते कसे असावे हे सांगता येणे कठीण आहे. किंबहुना ते सांगण्याचा प्रयत्न करणेच अयोग्य आहे. सुजाण लेखक ह्या वेगवेगळ्या बांधिलकींमधून एकसंध प्रणाली निर्माण करण्यात यशस्वी होतो. इतरांसाठी तो अंतर्गत संघर्षाचा एक भाग बनतो. सामाजिक वास्तववादाचा अतिरेकी पुरस्कार करणाऱ्यांनी हे सत्य नजरेआड केले नसते, तर ह्या काळात वाङ्मयाची आणि लेखकांची जी फार मोठी हानी झाली ती झाली नसती असे वाटते. या संदर्भात अजूनही सर्वत्र-- विशेषतः सोवियत युनियनमध्ये खूप चर्चा चालू आहे. 'सोवियत लिटरेचर' या मासिकाच्या एप्रिल ८९ च्या अंकात अशाच एका चर्चेचा अहवाल प्रसिद्ध झाला आहे तो मोठा उद्बोधक आहे.

बांधिलकीच्या मार्क्सवादी कल्पनेसारखीच पण तत्त्वतः वेगळी अशी आणखी एक बांधिलकीची कल्पना आहे. ती म्हणजे सुप्रसिद्ध अस्तित्ववादी तत्त्वज्ञ ज्याँ पॉल सार्त्र याची. खरे तर बांधिलकी (commitment) ही संज्ञा सार्त्रचीच. सार्त्रची बांधिलकीची कल्पना (engagement) ही मार्क्सवादी कल्पनेशी मिळतीजुळती आहे असे म्हणण्याचे कारण फक्त एवढेच, की दोहोंच्या मुळाशी बांधिलकीचा स्वीकार ही एकूण परिस्थितीत व्यक्तीवर येऊन पडणाऱ्या उत्तरदायित्वाची जाणीव आहे. पण सार्त्रचे बांधिलकीसंबंधीचे विवेचन पाहिल्यानंतर या दोन्ही कल्पनांमागील आशयांत बरेच अंतर आहे हे लक्षात येते. सार्त्र आपल्या बांधिलकीच्या कल्पनेकडे दोन वेगवेगळ्या (?) दिशांनी येऊन पोचतो. बांधिलकीच्या संकल्पनेमागे एका अंगाने मानवी जीवनाचे त्याचे अस्तित्ववादी आकलन आहे तर दुसऱ्या अंगाने सरळ सरळ सामाजिक परिस्थितीतून अटळपणे समोर उभ्या ठाकणाऱ्या जीवन-मरणाच्या निर्णायक क्षणाची आतंकित करणारी जाणीव आहे.

सार्त्रच्या ह्या कल्पनेमागे त्याचा दुसऱ्या महायुद्धाचा आणि विशेषेकरून फ्रान्सवर जर्मन सैन्याने आपली सत्ता स्थापन केल्यानंतर स्थापन झालेल्या फ्रेंच रेझिस्टन्स चळवळीचा अनुभव आहे. सार्त्र ज्याला literature of extreme situations (आतंककालीन वाङ्मय) त्यामागची पार्श्वभूमी जरी रेझिस्टन्सचा अनुभव आणि दुसऱ्या महायुद्धाचे जगड्व्याळ स्वरूप ही असली तरी सिमॉन डि बोव्हाईच्या कथनानुसार या दोन्हींच्या फार पूर्वी सार्त्रने म्हटले होते, की माणसासंबंधी काही जाणून घ्यायचे असेल तर आपल्याला एकदम आत्यंतिक परिस्थितीत असलेल्या व्यक्तींचा अभ्यास करायला हवा, भौतिक-सामाजिक परिस्थितीतून निर्माण होणाऱ्या अशा आत्यंतिक टोकाच्या परिस्थितीला जर अस्तित्ववादी अध्यात्माची जोड मिळाली तर व्यक्तीची जी अंतर्बाह्य काहिली होते तिला तोड नाही. अशा परिस्थितीत एका निर्णायक क्षणी व्यक्ती जी निवड (choice) करते ती तिची खरी Commitment– खरी बांधिलकी. एका निबंधात सार्त्रने लिहिले आहे त्याकडे या संदर्भात लक्ष दिल्यास वरील विवेचनाचा अर्थ स्पष्ट होऊ शकेल :

"We were never more free than under the Nazi Occupation. We had

अनुक्रमणिका

lost all our rights, beginning with the right to speak. We were insulted daily and had to bear those insults in silence. On one pretext or another–as workers, Jews, political prisoners–Frenchmen were deported... And because of all this we were free : precisely because the Nazi poison was seeping in our thoughts, every true thought was a victory... Every instant we lived to the full the meaning of that banal little phrase. " All men are mortal." The choice that each of us made of his life and his being was a genuine choice because it was made in the presence of death,... The secret of a man is not his Oedipus complex or his inferiority complex; it is the limit of his own freedom; his capacity for standing up to torture and death."

याउलट, सार्त्रच्या *Nausea* या कादंबरीच्या नायकाकडे–रॉक्वेंतेंकडे–आपण पाहिलं तर आपल्याला असे वाटेल की तो खरोखर अत्यंत स्वतंत्र, मुक्त आहे. त्याच्यापाशी स्वतःचा पैसा आहे, तो कुठेही प्रवास करू शकतो, त्याला कौटुंबिक जबाबदाऱ्या नाहीत, कुठलीही नोकरी किंवा काम नाही–कुठलीच तथाकथित बंधने त्याच्यावर नाहीत. कुणीही त्याला 'मुक्त' (free) समजेल. पण सार्त्र मात्र आपल्याला हे पटवून देतो की तो खरोखरच मुक्त नाही. तो फक्त uncommitted आहे–त्याला कुठलीच बांधिलकी नाही. आणि अशा प्रकारे कुठलीच बांधिलकी नसणे हे सार्त्रच्या मते स्वतंत्र असणे नाही; ते स्वातंत्र्याचे विडंबन आहे. ते स्वातंत्र्यापासून दूर पळणे आहे.

सार्त्रच्या विचारसरणीतील engagement (commitment)–बांधिलकी–च्या संकल्पनेत जबाबदारी आणि स्वातंत्र्य ह्या दोन घटकांना अनन्यसाधारण महत्त्व आहे. प्रत्येक कृती ही एका कठोर निवडीतून जन्मते–जन्मायला हवी–आणि ती निवड ही अंतिमतः सर्व मानवांच्या हितासाठी केलेली असते; निदान त्या निवडीचे परिणाम अंतिमतः मानवजातीला भोगावे लागतात. (" I cannot make my own freedom my aim unless I make the freedom of others equally my aim. " आणि " Once there is commitment I am obliged to will the liberty of others at the same time as my own.)

या ठिकाणी त्याच्या तत्त्वज्ञानातील अनेक महत्त्वाच्या घटकांची आठवण होणे स्वाभाविक आहे. कारण सार्त्रच्या विचारसरणीत हे सर्व घटक परस्परांशी निगडीत आहेत. आणि त्या सर्वांचा एकत्रित विचार केल्याशिवाय त्याच्या बांधिलकीच्या कल्पनेचे नीट दिग्दर्शनही होऊ शकत नाही. पण ते अर्थातच इथे शक्य नाही. तूर्त या संदर्भातील त्याच्या *What is Literature* ? ह्या ग्रंथाचा आणि त्याच्या *The Flies* या नाटकाचा निर्देश पुरेसा ठरावा.

वरील विवेचनावरून हे लक्षात येईल की बांधिलकी ही एक बहुआयामी संकल्पना आहे. तिची अंतिम मागणी ही आध्यात्मिक आहे. मानवी अस्तित्वालाच जेव्हा धोका निर्माण होतो तेव्हाच ती जन्मते आणि जीवनाची कोंडी फोडण्याची तिची मागणी असते. बांधिलकी ही जीवनाच्या आकांतातून आलेली हाक असते. प्रत्येकच लेखकाला ती ऐकू येते असे नाही. सर्वसाधारणपणे फारच थोड्या लेखकांना ती ऐकू येते. आणि त्यातूनही प्रत्येकच लेखक तिला साद देतो असे नाही. देऊ शकतो असेही नाही. दरम्यान साहित्याच्या बाजारांत बांधिलकीची फॅशन आली आहे. म्हणून स्वस्त कथलाचे वाळे मनगटांवर बांधून आमचे लेखक मिरवून घेतात. कुणी भ्रष्टाचाराच्या चिखलात लेखणी बुडवून लिहितो, कुणी माणसाच्या वासनांचं नागडं प्रदर्शन करतो, कुणी त्याच्या गिधाड-प्रवृत्तींचं चित्रण करतो, कुणी क्षुद्र व्यक्तिगत दुःखातून आपल्या नाट्यकौशल्याने अस्तित्ववादी व्यथेचा आभास निर्माण करतो, किंवा कुणी दारिद्र्याच्या दलदलीतून शोषितांचे गीत खरवडत प्रतिष्ठेचे सोपान चढतो ! आर्नल्ड काय म्हणाला ? तो म्हणाला,

" But in the order of thought, in art, the glory, the eternal honour is that charlatanism shall find no entrance;

अनुक्रमणिका

herein lies the inviolableness of that noble portion of man's being."

असे असते तर किती बरे झाले असते !

आपण हे विसरायला नको की commitment is not a word; it is an act.

बांधिलकी हा एक शब्द नाही, ती एक कृती आहे.

निवडक संदर्भ-सूची

1. Marxism and Literature – Raymond Williams
2. The Novel and the People – Ralph Fox
3. Studies in a Dying culture – Christopher Candwell
4. What is Literature ? – Jean-Paul Sartre
5. Literary Criticism – Wimsatt, Jr. and Brooks
6. Soviet Literature, April 1989

⊙ ⊙ ⊙

अनुक्रमणिका

अमेरिकन शैलीचा विनोद

सुभाष भेण्डे

गेली पस्तीस वर्षं अमेरिकेतील नियतकालिकांतून सातत्याने स्तंभलेखन करणारा आर्ट बुकवाल्ड हा आघाडीचा विनोदी लेखक. उपरोधपूर्ण भाषेत तो बड्या राजकारणी लोकांची खिल्ली उडवतो, त्याचप्रमाणे सर्व-सामान्य माणसाच्या जीवनात अभावितपणे घडणाऱ्या विनोदी घटनांचाही तो सहजपणे वेध घेतो. अमेरिकेतील राजकारणी मंडळींवर त्याने ओढलेले कोरडे राजकारणी खपवून घेतात. किंबहुना कोणतीही महत्त्वाची राजकीय घटना घडली, की बुकवाल्डची प्रतिक्रिया काय असेल ते समजून घेण्याची खुद्द राजकारण्यांना उत्सुकता असते ! प्रेसिडेंट निक्सनच्या वॉटरगेट प्रकरणाचा त्याने खरपूस समाचार घेतला. 'व्हाइट हाउस'वर त्याचा सदैव डोळा. संधी मिळेल तेव्हा 'अति महत्त्वाच्या व्यक्तीं'ची तो परखड शब्दांत हजेरी घेत असतो.

मात्र राजकारण ह्या एकाच विषयात तो रमत नाही. सामान्य माणसांची मूळ प्रवृत्ती, मोठ्या माणसांचा छोटेपणा, मनुष्यस्वभावातील विसंगती, बदलते समाजजीवन यांतून त्याचा निर्मळ विनोद खुलत असतो. बुकवाल्ड घाव घालत नाही; हसत हसत तो गुणदोषांवर बोट ठेवतो. 'व्हाइट हाउस' ते सामान्य माणसाचं अपार्टमेंट यांदरम्यान त्याची निर्वेध मुशाफिरी चालू असते.

आजपर्यंत बुकवाल्डने पाच हजारांहून अधिक लेख लिहिले आहेत. रशिया, फ्रान्स, कांगो आदी देशांना भेट दिल्यानंतर लिहिलेले प्रदीर्घ लेख सोडले तर त्याचे बहुतेक लेख आकारानं छोटे असतात. छोटे पण अतिशय-मिस्किल आणि मार्मिक. 'पोप आणि स्विफ्ट यांनंतरचा सर्वश्रेष्ठ औपरोधिक लेखक' अशी अनेक समीक्षकांनी त्याची भलावण केली आहे. काही समीक्षक त्याची मार्क ट्वेनशी तुलना करतात. काही असो, बुकवाल्डचा विनोद हा खास त्याचा आहे. त्याची स्वतःची मुद्रा त्यावर उमटलेली आहे.

"अँड देन आय टोल्ड दि प्रेसिडेंट' हा त्याच्या विनोदी लेखांचा एक संग्रह. लिंडन जॉन्सन अमेरिकेचे राष्ट्राध्यक्ष असताना लिहिलेले हे लेख. या पुस्तकाला बुकवाल्डनं छोटीशी प्रस्तावना लिहिली आहे. तो लिहितो :

'मी अकरा वर्षांचा होतो त्या वेळी माझा जवळचा मित्र लिंडन आणि मी नदीत गळ घालून मासे पकडत होतो.

मी लिंडनला सहज विचारलं, 'मोठा झाल्यावर तू कोण होणार आहेस ?'

लिंडन लाजला. म्हणाला, 'हसू नकोस. मी मोठा झाल्यावर अमेरिकेचा प्रेसिडेंट होणार आहे !'

'असं ? काय काय करणार आहेस प्रेसिडेंट झाल्यावर ?'

'मी दारिद्र्याविरुद्ध लढा उभारीन. वृद्ध लोकांसाठी वैद्यकीय सेवा उपलब्ध करीन. पैसे नाहीत म्हणून ज्या मुलांचं शिक्षण अपुरं राहील, त्यांच्या शिक्षणाची काळजी घेईन–' लिंडन उत्साहानं सांगत होता, 'मला ठाऊक आहे हे माझं नुसतं स्वप्न आहे; पण आर्ट, एक सांगतो, मी पुढं जे काही करीन त्यात तुझा सहभाग असेल– तू सतत मला पाठिंबा दिला पाहिजेस, माझ्या-बरोबर राहिलं पाहिजेस.'

'नको रे बाबा–' मी म्हणालो, 'माझा स्वतःचा निराळा बेत आहे.'

बरं झालं मी लिंडन स्क्वार्ट्झची विनंती अमान्य केली ते. कारण मला पुढं कळलं की त्यानं अमेरिकेचा अध्यक्ष होण्याचा बेत रद्द करून तीर्थरूपांच्या तयार कपडे विकण्याच्या व्यवसायात लक्ष घातलं म्हणून...'

पॅरीसच्या महागाईचा परामर्श बुकवाल्ड असा घेतो :

'मी माझ्या बायकोबरोबर पॅरीसच्या एका हॉटेलात शिरलो. तिनं मेनूकार्ड मागवलं आणि ते

अनुक्रमणिका

न्याहाळत ती मला हळूच म्हणाली, 'चल, आपण इथून जाऊया लवकर–'

'मूर्खासारखं बोलू नकोस– आपण काय पॅरीसला पुन्हापुन्हा येतो?' मी मेनूकार्ड बारकाईनं पाहिलं. मग म्हटलं, 'आपण आता एवढंच ठरवू– सूप घ्यायचं की जोएलला पुढच्या वर्षी कॉलेजला पाठवायचं!'

अमेरिकेतील जीवन सतत बदलत असतं आणि तेही झपाट्यानं. आजच्या फॅशन्स उद्या जुन्या होतात. कालचं तंत्रज्ञान आज प्राचीन वाटायला लागतं. नवनव्या प्रकारच्या वस्तू सतत बाजारात येत असतात आणि हप्तेपद्धतीनं त्या खरेदी करून उपयोगात आणीपर्यंत त्यांची जागा 'अल्ट्रा मॉडर्न' वस्तू घेऊ लागतात. सुखोपभोगाचा अव्याहत पाठलाग करण्यात तिथल्या धनिकांचं आयुष्य खर्ची पडतं. पण असं असूनही सर्वसामान्य अमेरिकन माणूस जगातल्या अन्य कोणत्याही देशातल्या सामान्य माणसांसारखाच आहे. बायकोशी भांडणारा, मुलाबाळांत रमणारा कुटुंबवत्सल गृहस्थ आहे. त्याचे रागलोभ, हर्षशोक एखाद्या भारतीयाला शोभून दिसतील असे आहेत. आर्ट बुकवाल्डच्या हलक्याफुलक्या लेखनावरून हे प्रत्ययाला येतं. त्यानं उभा केलेला अमेरिकन आपल्यातलाच वाटतो.

त्याच्या विनोदाने नमुने देण्यासारखे आहेत.

अमेरिकेत टी. व्ही. येऊन बरीच वर्ष झाली. सकाळपासून मध्यरात्रीपर्यंत तिसांहून अधिक चॅनेल्सवरून विविध प्रकारचे कार्यक्रम धूमधडाक्यानं चालू असतात. दूरदर्शननं अमेरिकन माणसाचं जीवन पूर्णतया व्यापून टाकलं आहे. तिथल्या कुटुंबाची घडी विस्कटून गेली आहे. किती प्रमाणात?

तर एके दिवशी न्यूयॉर्क शहरातली वीज जाते. टी. व्ही. समोर ठाण मांडून बसलेला कुटुंबप्रमुख अस्वस्थपणे उभा राहतो. पलीकडे त्याची बायको बसलेली असते. तो तिला म्हणतो, 'छे बुवा– टी. व्ही. बंद पडला– आता वेळ कसा घालवायचा?' तेवढ्यात त्याचं लक्ष पलीकडे खुर्चीवर बसलेल्या सोळासतरा वर्षांच्या मुलीकडे जातं. तो चौकशी करतो– 'ही कोण पाहुणी आलीय् आपल्याकडे?'

'पाहुणी? फ्रँक– अरे, ती आपली जेन–'

'अरे वा! मी तिला ओळखलंच नाही! किती मोठी झालीय्– नाही? आत गिटार कोण वाजवतंय्?

'आपला रॉबर्ट!'

'रॉबर्ट? चेष्टा करू नकोस– तीन वर्षांचं कारटं गिटार कसं वाजवणार?'

'महाराज– आता तो तीन वर्षांचा राहिलेला नाही– चांगला आठनऊ वर्षांचा झालाय्–'

'असं का? छान! तू कधी आलीस कॉलेजहून? आज लेक्चर्स लवकर संपली वाटतं?'

'झालं! मी लेक्चरशीप सोडून साडेतीन वर्षं झाली– आता मी बँकेत आहे– तुझी अगदी कमाल आहे हं, फ्रँक!'

कुटुंबप्रमुख खजील होऊन अर्धवट स्वतःशी, अर्धवट तिला उद्देशून म्हणतो, 'मला वाटतं, अधूनमधून टी. व्ही. बंद पडलेला बरा! म्हणजे आपली साऱ्यांची एकमेकांशी ओळख तरी राहील नीट...'

'दूरदर्शनचे कुटुंबावर होणारे परिणाम' यावर एखादा प्रदीर्घ प्रबंध जे सांगू शकणार नाही ते बुकवाल्डनं छोट्या कथेत नेमकं व्यक्त केलं आहे.

बुकवाल्ड एकदा इटालीला गेलेला असतो. बायको, साडेतीन वर्षांचा जोजो, दोन वर्षांची कोनी आणि आया पॅरीसला असतात. कुटुंबाची खबरबात घेण्यासाठी बुकवाल्ड सिसिलीच्या हॉटेलमधून पॅरीसला फोन करण्याचा प्रयत्न करत असतो– पण इटालीचे फोन भारतातील फोनसारखे! दोन दिवसांनी कसाबसा फोन लागतो.

दुर्दैवानं फोनवर आया.

'मी मिस्टर बुकवाल्ड–'

'मिस्टर बुकवाल्ड इथं नाहीत–'

'पण मीच तो मिस्टर बुकवाल्ड–'

'ते सिसिलीला गेले आहेत–'

'मिसेस बुकवाल्ड घरात आहेत?'

'हो– आहेत–कोण बोलतय् म्हणून सांगू?'

'मिस्टर बुकवाल्ड–'

'पण ते तर सिसिलीला.'

'शट् अप्–! मी मिसेस बुकवाल्डचा बॉयफ्रेंड–'

'थ्री मिनिट्स ओव्हर!' टेलिफोन ऑपरेटर.

'प्लीज कंटिन्यू–हॅलो–कोण?'

'अय्या– तू बोलतोय्स ? एक मिनिट थांब बरं– जोजो– डॅडींना हॅलो म्हण– '

एक मिनिट स्तब्धता.

'कमाल आहे हं जोजोची– कालपासून डॅडींची आठवण काढतोय्–ये बाळ–जोजो–हॅलो म्हण–'

पुन्हा एक मिनिट स्तब्धता.

'थांब हं–जोजो दाद देत नाही– ही कोनी बोलत्येय् तुझ्याशी–'

'सिक्स मिनिट्स–' ऑपरेटर.

'प्लीज कंटिन्यू– अग, कोनी कुठं आहे ?'

'कोनी जोजोशी भांडत्येय्– डॅडींशी आपण आधी बोलणार म्हणताहेत–'

'कुणाला तरी लवकर फोनपाशी आण– '

'तू पुन्हा फोन करतोस का ? अर्ध्या तासानंतर ?'

'पुन्हा ? अगं, हा फोन दोन दिवसांनी लागला–'

'जोजो–कोनी–डॅडींना गुडबाय् करा– '

'गुडबाय् !' बुकवाल्ड रागानं फोन खाली ठेवतो.

'नाइन मिनिट्स–' ऑपरेटर.

'बिल ?'

ऑपरेटर आकडा सांगते. फोनसाठी प्रचंड रक्कम खर्ची पडते. त्यामुळे बुकवाल्डला आपला सिसिली दौरा दोन दिवस आधी आटोपून परतावं लागतं. म्हणून काय झालं ? सिसिलीहून पॅरीसमधल्या आपल्या लाडक्या मुलांशी फोनवरून पुन्हा पुन्हा बोलणं प्रत्येक बापाला थोडंच शक्य असतं ?

अशा या बापाचं वात्सल्य प्रगट करणारा 'दि ख्रिसमस प्ले' हा किस्सा अनेक वाचकांना पुनः-प्रत्ययाचा आनंद देईल–

तर सकाळची वेळ. बुकवाल्ड मित्राच्या गाडीतून ऑफिसकडे जायच्या घाईत. मित्र अजीजीनं म्हणतो, 'माझ्या मुलीची शाळा वाटेवर आहे. तिनं एका नाटकात भाग घेतलाय्. तिचं नाटक पाहू आणि मग ऑफिसला जाऊ.'

मित्राच्या गाडीतून 'लिफ्ट'. बुकवाल्ड नकार कसा देणार ?

नऊ वाजता कार्यक्रम सुरू होणार असतो. पण पडदा वर जाईपर्यंत पावणेदहा होतात. मग के. जी. मधल्या मुलींचा नाच. त्यानंतर पहिली-दुसरी-तिसरी–

'तुझी मुलगी कितवीत आहे ?'

'आठवीत–'

'बापरे ! ऑफिसचं काय ?'

'इलाज नाही ! माझ्या मुलीनं पाहिलंय मी आलोय ते– ती परीच्या शुभ्र पोशाखात नटून तयार आहे– तिनं मला मघाशी हात केला– आता मला जाता येणार नाही बाबा–'

बुकवाल्ड चडफडत थांबतो. थांबणं भाग पडतं.

आठव्या इयत्तेची पाळी येईपर्यंत दोन वाजतात.

पडदा वर जातो. पंधरा मुली पऱ्यांच्या पोशाखात. 'ती पहा आमची उर्सुला–' मित्र ओरडतो. बुकवाल्ड रंगभूमीकडे पाहात राहतो. उर्सुलाला ओळखायची कशी ? राजकन्या येते. प्रत्येक परीच्या डोक्यावर टप्पल मारते.

'बोल– तुझी काय इच्छा आहे ?' ती विचारते.

'मला पंख लावून उंच उंच उडायचंय् !' एकेक परी हेच वाक्य म्हणते.

उर्सुला हे उत्तर देते आणि मित्र समाधानानं उठतो–

'चल– निघूया आपण–'

'म्हणजे काय ? या एका वाक्यासाठी आपण चार तास थांबलो ?' बुकवाल्ड आश्चर्यानं विचारतो.

'यू आर लकी !' मित्र म्हणतो. 'मागच्या वर्षी ती चर्चमधली घंटा झाली होती आणि तिला एकच शब्द म्हणायचा होता : बँग ! बस्स !'

मोटार चालवताना मित्र विचारतो, 'आजची सकाळ कशी गेली?'

'वा ! हे काय विचारणं झालं ? एक अविस्मरणीय सकाळ –' बुकवाल्ड शांतपणे उत्तरतो.

मुलांची नाटकं पाहणं सोपं, पण आजकाल त्यांचा गृहपाठ घेणं महाकठीण. नवं अंकगणित आल्यापासून तर मुलांकडून गणितं सोडवून घेणं पालकांना धर्मसंकटच वाटतं.

आता बुकवाल्डचा अनुभवच घ्या ना.

२०२ मधून १७९ वजा करणं म्हणजे किती सोपी वजाबाकी. पण ती तुम्हाआम्हाला. नव गणित शिकणाऱ्या मुलामुलींना तिचं काय म्हणा !

चिरंजीव विचारतात, 'ही वजाबाकी कशी करायची ?'

वडील सांगतात, 'हे पाहा – दोनातून नऊ गेले – तीन उरले – हातचा आला एक – दहातून आठ गेले –

अनुक्रमणिका

दोन उरले – हातचा एक – दोनातून दोन गेले – शून्य – उत्तर २३ –'

'पण दोनातून नऊ कसे जातील ?'

'म्हणून तर हातचा धरायचा –'

'पण तुम्ही लहान संख्येतून मोठी संख्या वजा करू शकत नाही ! हवं तर टीचरना विचारा –'

बुकवाल्ड टीचरना फोन करतो.

टीचर हसत म्हणते, 'फार सोपी पद्धत आहे ही. २०२ म्हणजे दोन शंभर, शून्य दहा आणि दोन– त्यातून एक शंभर, सात दहा आणि नऊ उणे करायचे– आता दोन शंभरातला एक शंभर उजवीकडे न्यायचा– दहा दशकातलं एक दशक पुन्हा उजवीकडे न्यायचं – म्हणजे बारा झाले. त्यातून नऊ उणे करा. उरले तीन. कळलं ?'

'कळलं तर ! तुम्हाला एक खाजगी प्रश्न विचारू ?'

'विचारा ना –'

'तुमचं उत्तर तेवीसच येतं ना हो ?'

'या गणितात येईल – पण नेहमी येईलच असं नाही. तुम्ही जर दशकाच्या जागी...'

तिचं वाक्य पुरं होण्याआधी बुकवाल्ड फोन खाली ठेवतो. ॲस्पिरिनची सगळी बाटली उपडी करून गोळ्या तोंडात टाकू लागतो.

'अरे– किती गोळ्या घेतोय्स तू ?' मिसेस बुकवाल्ड.

'आधी सात घेतल्या– मग थोड्या वेळानं पाच घेतल्या– पण दोन्हींची बेरीज किती झाली तेवढं विचारू नकोस.'

असं हे नवगणित.

या 'स्पेशलायझेशन'च्या आणि कॉम्प्युटरच्या युगात माणसाला कसले कसले अनुभव येतील हे सांगता येत नाही. वैद्यकीय क्षेत्रात 'स्पेशॅलिस्ट डॉक्टर्स'नी हैदोस घातलाय्. कुणी डाव्या कानाचा स्पेशॅलिस्ट तर कुणी उजव्या तळहाताचा. एकदा बुकवाल्डला गॅस ट्रबलप्रमाणं 'ट्री-ट्रबल' झाला. त्याच्या बागेतला ओक वृक्ष सुकून जाऊ लागला. त्यानं 'ट्री-सर्जन'ला फोन केला.

'सॉरी, मी कुणाच्या घरी व्हिजिटसाठी जात नाही–' ट्री-सर्जन शांतपणे म्हणाला.

न. भा. दि. १३

'ठीक आहे– झाड कापतो आणि ते घेऊन तुमच्या ऑफिसात येतो', बुकवाल्ड चवताळून बोलला.

अखेर तो सर्जन यायला तयार झाला. त्यानं वृक्षाचं निरीक्षण केलं. 'झाडाचं खोड मजबूत आहे पण फांद्या रोडावल्या आहेत–त्यासाठी तुम्ही फांदी-तज्ञांना बोलवा– माझी फी पंचवीस डॉलर्स–'

बुकवाल्डनं फांदी-विशारदाला बोलावलं. त्यानं वीसएक मिनिटं झाड तपासलं. 'तुमच्या या झाडाला पुरेशी जीवनसत्त्वं मिळत नाहीत–'

'मग द्या ना ती–'

'मी फांदी-तज्ञ आहे. तुम्हाला मूळ-तज्ञाला बोलवावं लागेल. मूळ घट्ट होण्यासाठी कोणती व्हिटॅमिन्स द्यावीत ते तो सांगेल. माझी फी पन्नास डॉलर्स–'

मूळ-तज्ञ डोकं खाजवीत म्हणाला, तुमच्या 'झाडाभोवती मोठा खड्डा खणला पाहिजे. त्याशिवाय झाडाला हवापाण्याचा पुरेसा पुरवठा मिळणार नाही–' एखाद्या गवंड्याला बोलवा–तो खड्डा खणून देईल–'

गवंड्यानं झाडाभोवती खड्डा खणला. चारशे डॉलर्स फी आकारली. काम संपल्यावर गवंडी म्हणाला, 'तुमचं हे झाड फारच खंगलय्, साहेब–'

'खंगलय् खरं !'

'मी तुमच्या जागी असतो तर एखाद्या ट्री-सर्जनला बोलावलं असतं, साहेब !'

अमेरिकन माणूस कसा असला पाहिजे याबद्दल त्याच्या देशबांधवांच्या काही अपेक्षा असणारच ! त्या संदर्भातला एक गमतीदार किस्सा बुकवाल्डनं 'हाऊ अन-अमेरिकन कॅन यू गेट ?' या छोट्या लेखात सांगितला आहे. बुकवाल्डच्या भाषेत तो किस्सा ऐकण्यासारखा आहे :

मला एक गोष्ट मान्य केली पाहिजे. मी मोटार कधी चालवत नाही. मला ड्रायव्हिंग बिलकूल जमत नाही. तसे अमेरिकन मोठ्या उदार अंतःकरणाचे आहेत. माणूस व्यसनाधीन असेल, अमली पदार्थ घेत असेल, बायकोला नियमितपणे मारहाण करणारा असेल, एवढंच नव्हे, तर पत्रकार असेल तर अमेरिकन त्याला क्षमा करतील; पण माझ्यासारख्याला कार चालवता येत नसेल तर मात्र त्याला क्षमा नाही. माझे मित्र माझी कुचेष्टा करतात, पण त्याला इलाज नाही.

अनुक्रमणिका

एकदा मात्र मी खूप अडचणीत सापडलो. मेरीलँड-मधल्या एका डिपार्टमेंटल स्टोअरमध्ये मी एक टाइपरायटर खरेदी केला. 'चेकनं पैसे दिले तर चालेल ?' मी चौकशी केली.

'जरूर– तुमचं एखादं ओळखपत्र दाखवा–' विक्रेता म्हणाला.

मी 'अमेरिकन एक्सप्रेस' बँकेचं 'क्रेडिट कार्ड', 'डायनर्स क्लब कार्ड', व्हाइट हाउसमध्ये प्रवेश घ्यायचा परवाना–एवढं सगळं त्याच्यापुढं टाकलं.

त्या माणसानं सर्व कागदपत्रं तपासून पाहिली. 'तुमचं ड्रायव्हिंग लायसेन्स दाखवता का ?' त्यानं विचारलं.

'माझ्याकडे नाही–'

'हरवलं ?'

'छे– मी कार चालवत नाही–'

तो स्तंभितच झाला. त्यानं मॅनेजरला बोलावून घेतलं– मॅनेजरचा आपल्या कानांवर विश्वास बसेना. आमच्याभोवती प्रचंड गर्दी जमली. जो तो विचारू लागला– 'काय झालं ?' 'काय म्हणता ? या माणसाकडं ड्रायव्हिंग लायसेन्स नाही ?'

'कमाल आहे !'

'हाकला त्याला !'

'अमेरिकन संस्कृतीला हा कलंक आहे–'

हे उद्‌गार ऐकून टाइपरायटर खरेदी करायचा माझा विचार मी बदलला. तिथून पळ काढावा असं मी ठरवलं.

तेवढ्यात त्या स्टोअर्सचे अध्यक्ष तिथं आले. त्यांना माझं नाव ठाऊक असावं. त्यांनी धनादेश स्वीकारला, माझ्याभोवतीची गर्दी हटवली. मग म्हटलं, 'सॉरी– फार त्रास झाला ना तुम्हाला ? चला आपण बाहेर जाऊ– थोडं मद्य घेऊ.

'मद्य ? मी मद्य घेत नाही !'

'काय ? तुम्ही ड्रिंक्स घेत नाही !' तो उसळला, 'चालते व्हा. पुन्हा कधी आमच्या स्टोअर्समध्ये पाऊल टाकू नका !'

राजकीय नेत्यांची फिरकी घेताना बुकवाल्ड चांगलाच रंगात येतो. अमेरिकेचा माजी परराष्ट्रमंत्री हेन्री किसिंजर हा सतत या ना त्या देशाला भेट देण्यात व्यग्र असे. त्याचा बहुतेक वेळ विमानप्रवासात जाई ! त्याला लग्न करायलाही फुरसत नव्हती. असं असता एके शनिवारी नॅन्सी मॅजिनेस या तरुणीशी त्यानं विवाह केला आणि साऱ्या देशाला धक्का बसला ! हे लग्न कसं जमलं असेल याविषयी भलेभले लोक तर्क करू लागले. बुकवाल्डच्या मते प्रकार झाला तो असा :

किसिंजर गुरुवारी रशियाहून परतला आणि वॉशिंग्टनला इस्राइलच्या मोशे दयानशी वाटाघाटी करण्यात गढून गेला. शनिवारी दुपारी बोलणी संपली. दयानला निरोप देऊन किसिंजर आपल्या सचिवाकडे वळला.

'आता माझा कोणता कार्यक्रम आहे ?'

'कोणताही नाही. संबंध दुपार मोकळी आहे.' सचिव म्हणाला.

'काय ? दुपार मोकळी ? अशक्य ! ठीक आहे. मी अध्यक्षांना भेटलो तर–'

'ते वॉशिंग्टनबाहेर कामाला गेले आहेत. तुम्हाला ते उद्यापर्यंत भेटू शकणार नाहीत.'

'असं ? मग मी कुठंतरी परदेशी जातो. भारताकडे गेलो तर ? बरेच दिवस तिकडे गेलो नाही.'

'साहेब– भारताकडे गेलात तर पाकिस्तानकडे जावं लागेल. नाहीतर ते बरं दिसणार नाही ! त्यातून भलते अर्थ निघतील ! पण मग दोन्ही देश संपवून सोमवारी इराण वकिलातीच्या स्वागत समारंभास उपस्थित राहणं कठीण होईल.'

'आफ्रिकेला जाऊ ?'

'दक्षिण की उत्तर आफ्रिका ?'

'काय फरक पडतो ?' किसिंजर उद्‌गारला, 'दोन्ही भागांकडे.'

'नको ! रशिया आणि चीन वैतागतील !'

'चीनला गेलो तर ? चौ-एन-लायला फोन लाव- हॅलो– मिस्टर चाऊ– दुपारी तिथं येऊया म्हणतोय– आं ? ऑपेराची तिकिटं काढलीय्‌त ? ठीक आहे– मी पुन्हा कधीतरी येईन–'

फोन खाली ठेवून किसिंजर वैतागानं ओरडला– 'छे बुवा– मी आता दुपारी करू तरी काय ? दुपार कशी घालवायची ?

तेवढ्यात त्याची मैत्रीण नॅन्सी मॅजिनेस आत आली. 'हॅलो हेन्री– या बाजूनं जात होते– जाताना म्हटलं दोन मिनिटं डोकावू ! ठीक आहेस ना ? मी चलते तर–'

अनुक्रमणिका

'जाऊ नकोस– बस थोडा वेळ– मी आज दुपारी मोकळा आहे अगदी– काही सुचेनासं झालंय्! या मंडळींनी माझा कोणताही कार्यक्रम ठेवलेला नाही!'

नॅन्सी म्हणाली, 'हेन्री– एक सूचना करू? तू जर रिकामा आहेस तर आपण दोघांनी लग्न करायला काय हरकत आहे?'

हेन्री किसिंजरनं आनंदानं उडी मारली. 'वा! उत्तम सूचना! रात्री दमास्कसला निघण्यापूर्वी हे लग्नाचं मजेदार प्रकरण आटपून टाकूया!'

आर्ट बुकवाल्डच्या अशा कितीतरी कथा देता येतील. अमेरिकेत व अन्यत्र चाललेल्या भ्रष्टाचाराच्या कथा त्यानं विनोदी पद्धतीनं सांगितल्या आहेत. त्यांपैकी बऱ्याच कथा भारतातील प्रचलित घडामोडींना लागू पडतील अशा आहेत. बुकवाल्डच्या 'आय ॲम नॉट अ क्रूक', 'आय नेव्हर डान्सड् ॲट दि व्हाइट हाउस', 'वॉशिंग्टन इज लिकिंग,' 'लेड बॅक इन वॉशिंग्टन', 'डाउन दि सीन अँड अप दि प्लेटोमॅक' या गाजलेल्या पुस्तकांत असंख्य कथा वाचायला मिळतात. बुकवाल्डचा ताजा, टवटवीत विनोद वाचकांनी मुळातून अनुभवायला हवा. परिणामी बोफोर्स तोफांचा धडधडाट, प्राध्यापकांचा संप, साहित्यक्षेत्रातली बजबजपुरी, जातीय दंगे, पंजाब-श्रीलंका समस्या, वाढती महागाई आदी अनेक प्रकारची डोकेदुखी तात्पुरती तरी विसरता येईल आणि मनातली प्रसन्नता बराच काळ टिकवून ठेवता येईल...

⊙ ⊙ ⊙

शास्त्रज्ञांची इंग्रजी साहित्यातील प्रतिमा

अ. ना. ठाकूर

गेल्या दोन शतकांत कथा-कादंबऱ्यांसारख्या ललित साहित्यातून शास्त्रज्ञांविषयी बरेच काही लिहिले गेले आहे. यातून शास्त्रज्ञाची एक प्रतिमा उभी राहिली असून ती पाहणे उद्बोधक ठरेल, असे वाटते. सैतानाचा वा दैत्याचा जन्मदाता येथपासून ते श्रेष्ठ नरवीर येथपर्यंतच्या विविध छटा या प्रतिमांमधून आलेल्या आढळतात. अलीकडे मात्र शास्त्रज्ञांकडे या दोन टोकांच्या दृष्टींतून पाहिले जात नाही. या दोन्हींच्या मधली भूमिका शास्त्रज्ञ वठवितात, असे त्यांचे चित्रण केले जाते. अर्थात शास्त्रज्ञ प्रत्यक्षात कसे काम करतात, कसे जगतात वा जीवन व्यतीत करतात, याचे वास्तव चित्रण साहित्यात झाले आहे, असे खचितच म्हणता येणार नाही.

चार्ल्स डार्विन, सिगमंड फ्रॉइड, अल्बर्ट आइनस्टाइन यांसारख्या शास्त्रज्ञांच्या क्रांतिकारक संशोधनकार्यामुळे केवळ विज्ञानाच्याच नव्हे तर एकूण वैचारिक क्षेत्रातच मोठी उलथापालथ झाली. यामुळेच त्यांचे वरचेवर उल्लेख होतात. आपण कोण आहोत, कोठे आहोत व कशाकरिता आहोत; आपल्या जीवनाचे प्रयोजन काय आहे, यांविषयीच्या माणसाच्या रूढ कल्पनांना अशा शास्त्रज्ञांच्या कामामुळे जबरदस्त हादरे बसले होते. आधुनिक विज्ञानाने मानवाच्या भवितव्याचे एक नवेच भव्यदिव्य चित्र उभे केले आहे. शिवाय विज्ञानाची दासी बनलेल्या तंत्रविद्येने जगाचा चेहरा-मोहरा पार पालटून टाकला आहे.

असे असले तरी या सर्वव्यापी, अफाट मानवी धडपडीचे पुसटसेच प्रतिबिंब ललित साहित्यातून उमटलेले दिसते. अशा साहित्यकृतींमध्ये खुद्द शास्त्रज्ञ क्वचितच नायक वा प्रमुख पात्र असतो. आणि असे का होत असावे याचे आश्चर्य वाटल्यावाचून राहात नाही.

शास्त्रज्ञाचे पात्र जगाच्या रंगमंचावर आधुनिक काळाच्या प्रारंभीच अवतरले असले, तरी लेखकमंडळींनी त्याची दखल घेतल्याचे आढळत नाही. बहुतकरून उदात्त साहित्यविश्वाला ते अडचणीचे वाटले असावे; कारण विसाव्या शतकाआधीचे बहुतेक साहित्य विज्ञानाशी फटकून राहिलेले दिसते. या संदर्भात केंब्रिजच्या ट्रिनिटी महाविद्यालयातील आयझॅक न्यूटनचा संगमरवरी पुतळा व त्यावरचा मजकूर पाहून विल्यम वर्डस्वर्थला सुचलेल्या काव्यपंक्तींचे उदाहरण देता येईल. "विलक्षण, अफाट सागरातून हातात लोलक घेऊन शांत मुद्रेचा न्यूटन अगदी एकटचाने प्रवासाला निघाला आहे." न्यूटनविषयीची ही भावना कवीने या काव्यपंक्तींमधून व्यक्त केली होती. यातील एकटा हा शब्द अधिक महत्त्वाचा आहे. म्हणजे कवीला दिसला तो आम जनतेपासून अलग पडलेला 'एकला चलोऽरे' रूपातील शास्त्रज्ञ ! शास्त्रज्ञाच्या एकटेपणाविषयीची कवीची ही भावना काहीशी आश्चर्यकारक वाटली, तरी तिच्याआड त्याचा शास्त्रज्ञाविषयीचा आदरही दडलेला आहे; तथापि त्या काळातील काही शास्त्रज्ञांची साहित्याकडे पाहण्याची वृत्ती काहीशी संकुचित, कोती होती, हेही खरेच. त्यामुळे साहित्यिक या वृत्तीची हेटाळणी करीत व शास्त्रज्ञांच्या भूमिकेवर तुटून पडत. यातूनच विल्यम ब्लेकने मूल तत्त्वाचा शोध घेण्याच्या शास्त्रज्ञांच्या क्रियाशील उद्योगांवर सडकून टीका केली होती. तसेच उपजत ज्ञानाची तरफदारी करताना त्याने हे ज्ञान निष्क्रिय असले, तरी विज्ञानापेक्षा अधिक बरे म्हणता येईल अशीही पुस्ती जोडली होती. एवढेच नव्हे, तर शास्त्रज्ञांची एकारलेली मते व न्यूटनची 'सुस्ती' यांच्यापासून परमेश्वर रक्षण करो, अशी प्रार्थनाही त्याने केली होती.

जोनाथन स्विफ्टच्या 'गलिव्हर्स ट्रॅव्हल्स' या पुस्तकाने शास्त्रज्ञांना हास्यास्पद ठरविले; तर जॉन कीट्सने, इंद्रधनुष्याचे शास्त्रीय स्पष्टीकरण देऊन त्यातील काव्य ओरबाडून काढणाऱ्या शास्त्रज्ञाचे तळपट होवो असा शापच दिला. एवढे पुरेसे नव्हते म्हणून की

काय, डार्विनने साहित्याविषयीची आपली मते जाहीर करून या द्वेषाग्नीत तेल ओतण्याचे काम केले. मिल्टन व वर्डस्वर्थ यांच्या साहित्यकृतींनी एके काळी आपण कसे सुखावलो होतो, एवढेच सांगून डार्विन थांबला असता तर ठीक होते; पण यापुढे जाऊन त्याने याच साहित्य-कृती काही काळ लोटल्यानंतर कशा तद्दन खुळेपणाच्या व असह्य वाटल्या हेही सांगितले. शिवाय शेक्सपीअर परत वाचताना नुसता कंटाळाच आला नाही, तर त्यामुळे शारीरिक शीण जाणवल्याचेही त्याने नमूद करून ठेवले होते. डार्विनच्या या वक्तव्यांनी साहित्यिक किती भडकले असतील, याची आजही कल्पना करता येईल.

शास्त्रज्ञ व दैत्य

अशा तऱ्हेने साहित्य व आधुनिक विज्ञान यांच्या-तील परस्परसंबंध चुकीच्या पायावर उभारले गेले. कुडमुड्या फलज्योतिषी, किमयागार, चेटक्या किंवा जादूगार ही शास्त्रज्ञाची मध्ययुगीन प्रतिमा बनली होती. अर्थात असे उद्योग करणारे काही 'शास्त्रज्ञ' तेव्हा होतेही. मात्र ते अदृश्य झाल्यावरही शास्त्रज्ञाची ही प्रतिमा साहित्यातच नव्हे तर जनमानसातही टिकून राहिली. म्हणजे ही प्रतिमा व त्याचा आगळा-वेगळा ओंगळवाणा झगा या जणू शास्त्रज्ञाला वंशपरं-परेने चिकटलेल्या गोष्टी होत्या. १९ व्या शतकाच्या अखेरीसही त्यांनी त्यांचा पिच्छा पुरविला होता. उदाहरणार्थ, 'द लगेट मथली' या नियतकालिकाच्या १८९१ सालच्या एका अंकात आलेले 'ओल्ड डॉक्टर रदरफर्ड' हे चित्र. या चित्रात दोघे शास्त्रज्ञ तो सुपरिचित झगा घालून किमयेद्वारे 'अमृत' तयार करण्याचा आपला आवडता उद्योग (प्रयोग) करताना दाखविले होते.

अशा तऱ्हेने साहित्यिक व शास्त्रज्ञ यांच्यात परस्परांबद्दलचे काही गैरसमज दृढ झाले होते. अर्थात शास्त्रज्ञांविषयीचे वरीलसारखे काही गैरसमज वा त्यांच्यावर बसलेला शिक्का अजूनही पूर्णतया पुसला गेला आहे, असे म्हणता येणार नाही. कारण अजूनही फलज्योतिष हे शास्त्र मानले जाते; तसेच फलज्योतिष व खगोलशास्त्र यांच्यात काटेकोरपणे भेद केला जात नाही. या परस्परसंबंधांतून शास्त्रज्ञाची पहिली मुख्य प्रतिमा जनमानसात साकार झाली. शास्त्रज्ञ हा वेडा-पीर, माथेफिरू वा तापट स्वभावाचा असंतुष्ट आत्मा असतो, असा शिक्काच जणू त्याच्यावर बसला आणि अशा शास्त्रज्ञाचे प्रातिनिधिक रूप म्हणजे व्हिक्टर फ्रँकेन्स्टाइन होय.

'घोस्ट स्टोरी' ही आपली कथा खरीखुरीच असल्याची मेरी शेली या लेखिकेची समजूत होती आणि या कथेच्या प्रस्तावनेतील पहिल्याच वाक्यात तिने तसे म्हटले होते. तिने लिहिले होते, "या कथेला आधार-भूत असलेली घटना ही शक्य कोटीतील आहे, असे डॉ. इरॅस्मस डार्विन (चार्ल्स डार्विनचे आजोबा) व शरीरक्रियाविज्ञानाचे काही जर्मन लेखक धरून चाललेले आहेत." तिने या कथेत एक राक्षस उभा केला होता. रुग्णालयांतून व स्मशानभूमीतून गोळा केलेले माणसाच्या शरीराचे अवयव एकत्र जोडून हा राक्षस निर्माण केला होता आणि विजेच्या धक्क्याच्या मदतीने त्याच्यात प्राण फुंकून तो सचेतन केला होता, असे या कथेत म्हटले होते. यानंतर साहित्यातून शास्त्रज्ञांची प्रतिमा अशाच तऱ्हेने रंगविण्यात आलेली आढळते. शास्त्रज्ञाने मानवी कौशल्य वापरून जाणून-बुजून निर्माण केलेला फेंगडा, भयानक राक्षस वा पिशाच आणि त्याचा बेजबाबदार निर्माता शास्त्रज्ञ ही पात्रे नंतरच्या साहित्य-कृतींत येत राहिली. पत्नीच्या खुनासारखी जी कामे आपल्याला कराविशी वाटत नाहीत, ती कामे शास्त्रज्ञ अशा राक्षसाकडून करवून घेतो, अशी वाचकांची धारणा होती. शिवाय "राक्षसाच्या विघातक शक्तीकडे डोळेझाक करून शास्त्रज्ञ आपली जबाबदारी झटकून मोकळा होतो आणि मोक्याच्या वेळी तो सोईस्करपणे मूर्च्छितही पडतो. तो दुःख, नैराश्य यांनी घेरला जातो... व वाचकाची सहानुभूती गमावतो." एवढेच नव्हे तर वैज्ञानिकाच्या अंतःकरणात दडलेल्या पापाशी या कथेचा उघड संबंध येत असल्याचे दिसून येते.

जगभरच्या विशेषकरून इंग्रजी साहित्याच्या वाच-कांना हा राक्षस परिचित झाला. परंतु ही कथा एको-णीस वर्षांच्या व गॉथिक लेखनशैलीचा पगडा असलेल्या एका मुलीने लिहिली आहे, हे वाचकाला क्वचितच ठाऊक असते. (मध्ययुगीन पार्श्वभूमी व वातावरण तसेच रहस्यमय व भीतिदायक निवेदन ही गॉथिक शैलीची वैशिष्ट्ये सांगता येतील.) शिवाय बोरिस कार्लिफचा या कथेवरचा चित्रपटही डोळ्यांसमोर असतो आणि या चित्रपटात मूळ कथा बरीच विकृत करून सादर केली आहे. यातून शास्त्रज्ञाच्या अफाट बळाची

कल्पना मनात तयार होते. मात्र आपल्या या शक्तीविषयी तो स्वतः बेफिकीर आहे, हेही ध्यानी यायला वेळ लागत नाही. फ्रँकेन्स्टाइन म्हटला की, डोळ्यांपुढे सैतानी वृत्तीचे पात्र येते. मात्र त्याचा जन्मदाता शास्त्रज्ञ असा सरळ सरळ वा चटकन नजरेसमोर उभा राहात नाही. निवेदनामधून अनामिकपणे त्याची जाणीव होत राहते. कारण सरतेशेवटी "फ्रँकेन्स्टाइन हा आपणच निर्माण केलेला असतो."

नंतरच्या साहित्यकृतींत फ्रँकेन्स्टाइनची जागा ॲलीस, डॉन क्विक्झोट, शेरलॉक होम्स, ड्रॅक्युला, टॉम सॉयर यांसारख्या काहीशा वेगवेगळ्या वाटणाऱ्या पात्रांनी घेतली. मात्र ही पात्रे साहित्यातून साक्षात सामाजिक जाणिवेत अवतरली आणि मूळच्या स्वभावाच्या बारकाव्यांपासून फारकत घेऊन हवी तशी वागू लागली. शेरलॉक होम्सची तपासाची पद्धत तर्ककठोर व निगमनाचा आधार घेणारी असल्याने त्याचा विज्ञानाशी संबंध येतो. 'स्टार ट्रेक' मालिकेतील स्पॉक किंवा 'स्पेससिटी सिग्मा'मधील शक्ती ही पात्रेही अशाच वृत्तीची दाखवली आहेत. अर्थात या पात्रांपैकी जनमानसात सर्वांत घट्टपणे जाऊन बसलेले पात्र म्हणजे फ्रँकेन्स्टाइन हे होय. यामुळेच एक त्रस्त, तापट व जवळ जवळ मनोविकृत वा माथेफिरू (वेडा) अशी शास्त्रज्ञाविषयीची कल्पना लोकांच्या मनात तयार झाली होती.

फाजील आदर्शवादी, रम्याद्भूत, 'निर्माण करण्यात आलेला' एक 'दिव्य आत्मा' असे फ्रँकेन्स्टाइनचे वर्णन केलेले आहे. एकोणिसाव्या शतकातील कथा-कादंबऱ्यांतून त्याच्याभोवतीचे हे रम्याद्भूत वलय मंद मंद होत गेले. मग लोकमानसात याची जागा जिवंत प्राण्यांवर प्रयोग करणाऱ्या एच. जी. वेल्स याच्या डॉ. मोर्यू या पात्राशी जवळीक असणाऱ्या पात्राने घेतली. शास्त्रज्ञाविषयीची ही नंतरची प्रतिमा पुष्कळ प्रमाणात सातत्याने टिकून राहिलेली दिसते. यामुळेच हल्ली शास्त्रज्ञाचा उल्लेख 'वेडा वा माथेफिरू' असा केल्यास त्याचा अर्थ केवळ 'संतप्त शास्त्रज्ञ' असाच लावला जातो.

तंत्रज्ञ-नायक (टेक्नोहीरो)

'माथेफिरू शास्त्रज्ञ' ही प्रतिमा बदलून टाकण्याचे बरेचसे श्रेय टॉमस अल्वा एडिसनला द्यायला हवे. शास्त्रज्ञावर बसलेला हा शिक्का पुसून टाकण्याचे काम त्याने प्रथम वास्तव जीवनात अनेक शोध लावून केले आणि नंतर साहित्यातील त्याच्या प्रतिमेने याचा पाठपुरावा केला. 'शोधक आदर्शवादा'ने जागृती निर्माण केलेल्या नव्या युगाचा न्यूटन हा जागतिक स्तरावरचा उद्गाता ठरला. शिवाय गॅरेट पी. सेर्व्हिसची 'एडिसन्स कॉंक्वेस्ट ऑफ मार्स' (१८९८) ही कादंबरी तसेच टॉम एडिसन ज्युनिअर असणाऱ्या दीर्घ कथामालिकांसारख्या सामान्य, 'लोकप्रिय व भलत्याच स्वस्त साहित्यकृतीं'मधून नायक म्हणूनही तो आला.

ज्यूल्स व्हर्नला शास्त्रज्ञांपेक्षा त्यांनी बनविलेल्या यंत्रोपकरणांमध्ये अधिक रस होता; तर एच. जी. वेलसला संशोधकांपेक्षा त्यांचे शोध अधिक मोलाचे वाटत असत. या दोघांसारखे लेखकही 'माथेफिरू शास्त्रज्ञ' या विकृत प्रतिमेला तात्पुरते का होईना बळी पडले होते. वेलसच्या आधीच्या साहित्यकृतींत जवळजवळ माथेफिरू वाटावीत अशी अनेक पात्रे होती. उदाहरणार्थ, 'द आयलंड ऑफ डॉ. मोर्यू'मध्ये वेलसने एका वैज्ञानिकाचे पुढीलप्रमाणे वर्णन केले होते : हा शास्त्रज्ञ शस्त्रक्रिया करून पशूला नवीन आकार देतो व या मानवसदृश प्राण्यांची एका दूरवरच्या बेटावर वसाहत तयार करतो. रोटवॉंगने 'मेट्रोपॉलिस' या जर्मन अभिजात मूकपटात (१९२६) माणसासारखा दिसणारा रोबॉट वा यंत्रमानव दाखविला होता. त्याचे वागणेही माणसासारखे होते. अशा प्रकारे मेरी शेलीनंतरच्या लेखकांनी मानवी रूपातील रम्याद्भूत फ्रँकेन्स्टाइनचे राक्षसी वृत्तीला जन्म देणाऱ्या दुर्गुणी, दुष्ट व्यक्तीत रूपांतर केले. अर्थात या गोष्टी आपल्या विज्ञानविषयक श्रद्धेच्या विरुद्ध जाणाऱ्या असल्याचे वेलसच्या लक्षात आले आणि तदनंतर 'द फूड ऑफ द गॉड अँड हाऊ इट केम टू अर्थ' (१९०४) यांसारख्या कादंबऱ्यांतून वैज्ञानिक कार्यकर्त्याची वेगळी, चांगली व स्वच्छ प्रतिमा त्याने निर्माण केली. त्याची नंतरची अशी पात्रे फारच कमी प्रमाणात चमत्कारिक वृत्तीची होती व त्यांचा वाचकांवर विशेष विपरीत परिणाम होत नाही.

'द शेप ऑफ थिंग्ज टू कम' (१९३३) या वेलसच्या कादंबरीवर चित्रपट काढण्यात आला होता आणि त्यातील एका दृश्यात शास्त्रज्ञ देवतेच्या आविर्भावात भावी सुराज्यातील जगाचे ध्यान करण्यात मग्न झालेला दाखविला होता. तंत्रविद्येमुळे पालटलेल्या जगात माणूस सुखाने नांदू शकेल, हा आपला विश्वास वेलसने आपल्या अनेक कलाकृतींत व्यक्त केला होता.

अनुक्रमणिका

सरत्या काळात व्हर्नने संशोधनातून निर्माण झालेला 'रोबूर' हा माथेफिरू माणूस रंगविला होता, हे खरेच! परंतु त्याचे बहुतेक लेखन हे माथेफिरू शास्त्रज्ञ ही प्रतिमा पुसून टाकण्यास साहाय्यभूत ठरणारे असेच होते. उदाहरणार्थ, 'ट्वेंटी थाउजंड लिग्ज अंडर द सी' (१८७०)मधील कॅप्टन नीमो हे पात्र. हा नीमो दयाळू व परोपकारी दाखविला आहे. प्रगत तंत्रज्ञानाच्या मदतीने शस्त्रास्त्रे नष्ट करून युद्ध टाळण्याची धडपड तो करतो. यातच व्हर्नने शास्त्रज्ञांच्या फाजील गंभीर-पणाचा व घमेंडखोर वृत्तीचा उपहास करण्यासाठी प्रा. ॲरोनॅक्स हे घमेंडखोर पात्रही रंगविले आहे. कॅप्टन नीमो या प्राध्यापकाला 'नॉटिलस' या पाण-बुडीच्या एंजीनघरात घेऊन जातो आणि युद्धखोरांचा नायनाट व दडपशाहीचा उच्छेद करण्याचे उच्च दर्जाचे साधन म्हणजे ही पाणबुडी आहे, असेही त्याला सांगतो. दरम्यान या प्राध्यापकाची माशाची भाल्याने शिकार करणाऱ्या एका सामान्य कोळ्याशी भेट होते. तो या साध्याभोळ्या कोळ्याला मत्स्यविज्ञानाची बारीक-सारीक माहिती विशद करतो आणि माशांचे वर्गीकरण कसे करतात, हे माहीत आहे का म्हणून प्रश्न करतो. कोळी समजूतदार असल्याने या आत्मप्रौढी दाख-विणाऱ्या प्रश्नाला एवढेच मोजके उत्तर देतो : "माशांचे केवळ दोनच प्रकार असतात– खाद्य आणि अखाद्य !" अशा रीतीने व्हर्नने हस्तिदंती मनोऱ्यात राहणाऱ्या शास्त्रज्ञाच्या दिखाऊ वृत्तीमधला अव्यवहारीपणाही पार उघडावाघडा केला आहे.

शास्त्रज्ञांची तंत्रज्ञ-नायक ही प्रतिमा रुळल्यानंतर त्यांच्या स्तुतीला उधाण आले आणि ह्यूगो जर्न्सबॅकच्या 'राल्फ १२४ सी ४१ +' (१९११–१२) या पुस्तकात अशा स्तुतिगानाचा कळस गाठला गेला. कारण यातल्या भावी काळातील नायकाला साहसवीर व 'वैज्ञानिक प्रेषित' हे वर्णन लागू पडते. या पुस्तकात भविष्य-काळातील एका राज्याचे चित्रण केले आहे. त्यानुसार या देशातील काष्ठलेखन (वुडन-रायटिंग) वगळल्यास प्रत्येक गोष्टीवर उघडउघड तंत्रविज्ञानाचा पगडा बसलेला आहे.

अडचणी सोडविणारे शास्त्र विरुद्ध त्या उभे करणारे शास्त्रज्ञ हा संघर्ष ललित लेखकांनी मोठ्या प्रमाणावर वापरला. १९४०–५० या दशकात साहित्या-तून सामाजिक शास्त्रज्ञांची विभूतिपूजा वाढीला लागली आणि आयझॅक ॲसिमॉव्हने आपल्या 'द फाउंडेशन ट्रायॉलॉजी' या पुस्तकात ती अगदी टोकाला नेऊन पोचविली. त्याने परिपूर्ण भाकित करू शकणारा एक सिद्धान्त कल्पिला होता व त्याच्या उपयोगाचा वृत्तान्त तारीखवार दिला होता. येत्या हजारो वर्षांत येऊ घातलेल्या समाजांमधील चढउतारांविषयी अनुमान बांधणे या सिद्धान्तामुळे शक्य होईल, असे त्यात म्हटले होते. तथापि येथेही बुद्धिमान हॅरी सेल्डन हे दुबळे पात्र दाखविले आहे. तो आपल्या कामानेच पछाडला गेला असल्याने माणसाच्या अधिक व्यापक हिताकडे लक्ष देणे त्याला शक्य होत नाही.

असंख्य शोध लावून एडिसनने कीर्ती मिळविली होतीच; शिवाय साहित्यकृतींमधील एडिसनसदृश पात्रांमुळे त्या काळात साहित्यात रूढ असलेली माथे-फिरू शास्त्रज्ञ ही प्रतिमा बदलण्यासही हातभार लागला. 'वॉर ऑफ द वर्ल्डस' या वेल्सच्या कादंबरीचे सूत्र पकडून सेव्हिसने पुढील कथा सांगितली होती : शेवटी एडिसन मंगळावर पोचतो. याकरिता जागतिक शासनाने त्याच्या दिमतीला अवकाशयानांचा ताफा दिलेला असतो. आणि एकोणिसाव्या शतकातील काही विख्यात शास्त्रज्ञ त्याच्याबरोबर गेलेले असतात. एकोणिसाव्या शतकाच्या अखेरीचा व विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीचा काळ हा तरुणांसाठी लिहिलेल्या सर्वसाधारण पण लोकप्रिय अशा कादंबऱ्यांचा काळ म्हणता येईल. 'टॉम एडिसन ज्युनिअर्स इलेक्ट्रिक सी स्पायडर' (१८९२) हे अशा कादंबऱ्यांचे प्रातिनिधिक उदाहरण म्हणता येईल. तंत्रविद्येमध्ये कुशल व कल्पक असलेल्या तरुणांची काल्पनिक शौर्यगाथा या कादंबऱ्यांमधून वर्णिलेली असे.

'द पॉयझन बेल्ट' या ऑर्थर कॉनन डाइलच्या कथेवर १९१३ साली एक मालिका चित्रित करण्यात आली होती. तिच्यात प्रा. चॅलेंजर विषारी वातावरणात ऑक्सिजनची बाटली हुंगून जगण्याची धडपड करत असल्याचे एक दृश्य होते. या दृश्यामुळे शास्त्रज्ञाची शूरवीर म्हणून पूजा होण्यास मदतच झाली.

लॉर्ड रदरफर्ड हा अणूविषयीचे प्रयोग करणारा विसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धातील एक थोर शास्त्रज्ञ होय. तू यशाच्या लाटेच्या शिखरावर आरूढ झालेला दिसतो आहेस, असे त्याला कोणी तरी म्हणाले होते. तेव्हा तो काहीशा प्रौढीनेच उत्तरला, "ही लाटच मी निर्माण केली आहे, होय ना ?" जादा आत्म-

अनुक्रमणिका

विश्वासापोटी तेव्हाचे शास्त्रज्ञ पुढील गोष्टी गृहीतच धरून चालत असत : माणसाच्या कर्तृत्वाला सीमा नाहीत आणि मानवी आशाआकांक्षांच्या आड येणाऱ्या निराशाजनक बाबींवर विवेकपूर्ण प्रगतीने मात करता येईल.

यामुळेच विसाव्या शतकाच्या पूर्वार्धातील ललित वाङ्मयातून विज्ञानावर अढळ विश्वास व्यक्त झालेला आढळतो. योनास साल्कसारख्या अधिक अलीकडच्या शास्त्रज्ञाच्या बाबतीत ही धारणा टिकून राहिलेली आढळते. पोलिओच्या (बालपक्षाघाताच्या) लशीचा शोध हे साल्कचे सर्वाधिक परिचित कार्य आहे. आणि यामुळेच १९५०–६० या दशकातील चिंताक्रांत मातापित्यांना तो एखाद्या देवदूतासारखा, त्रात्यासारखा वाटला होता. तो प्रयोगशाळेत घालण्यासाठी अगदी पांढराशुभ्र, स्वच्छ झगा (ॲप्रन) वापरीत असे. या झग्यामुळे रुग्णांना धीर मिळत असे, तसेच रोग वा विकार यांच्या नियंत्रणाची हमी मिळाल्यासारखी वाटे. अशा प्रकारे हा झगा एकूण विज्ञानावरच्या अढळ विश्वासाचे प्रतीक बनला. यातूनच विविध माध्यमांमध्ये शास्त्रज्ञांना "पांढऱ्या झग्यातील तारणहार" अशी प्रतिमा लाभली. उदाहरणार्थ, साहित्यातील शास्त्रज्ञांचे चित्रण करताना या झग्याचा असाच उपयोग होऊ लागला. तसेच दूरचित्रवाणी व इतर माध्यमांतील सर्व व्यापारी जाहिरातींतून पांढऱ्या झग्याचा असाच वापर करतात. अर्थात, याच्या मदतीने शास्त्रज्ञाला फ्रँकेन्स्टाइनचा मुखवटाही चढविता येतो, हे लक्षात घेतले पाहिजे.

विलक्षण आवडीनिवडी

शास्त्रज्ञांविषयीची ही टोकाची प्रतिमा लवकरच लंबकाप्रमाणे मूळ पदावर आली. तंत्रविद्येतील लाभाचा उपयोग व्यक्तिगत कुशलता वाढविण्यासाठी होऊ शकला नाही, तर बहुतकरून निराशाच पदरी पडेल, असा इशारा येव्हगेनी झामिल्चातीनने 'वुई' या आपल्या कादंबरीत १९२४ सालीच दिला होता. मनोराज्यातील सुराज्याच्या कल्पनेला या कादंबरीत त्याने कसून विरोध केला होता. या कादंबरीत निरस वैज्ञानिक बाबींची रेलचेल आहे आणि भावी सर्वंकष समाजात विज्ञानाचे वेड त्याने टोकाला नेले होते. उदाहरणार्थ, या कादंबरीतील D–503 हा निवेदक म्हणतो "L = f (D)" [याचा अर्थ प्रेम हे मृत्यूचे फलन (स्वाभाविक कार्य) आहे], असे गणितीय भाषेत सांगतो. रशियातील शासनकर्त्यांना मात्र ही समाजवादी शासनपद्धतीवरची टीका वाटली व त्यांनी या पुस्तकावर बंदी घातली व निदान १९८६ पर्यंत ती अमलात होती. आयन रँडचे 'अँथेम' (१९३८) व जॉर्ज ऑर्वेलचे 'नाइनटीन एटी फोर' (१९४९) ही पुस्तके, तसेच जॉर्ज ल्यूकाचा 'THX 1138' (१९७१) हा चित्रपट या कलाकृतींवर 'वुई' कादंबरीचा बराच प्रभाव पडला होता. भावनात्मक व उदात्त बाबींतही शास्त्रीय भाषा व बैठक यांचा गैरवापर करण्यावर या कादंबरीत टीका केली होती. कारण असा वापर या बाबतीत लागू पडण्यासारखा नसल्याने निषेधार्ह ठरला. शास्त्रज्ञाच्या संस्कृतीचा ठेकेदार व माथेफिरू म्हणून असणाऱ्या प्रतिमांची अशा तऱ्हेने सरमिसळ करण्यात आली. लोकसंख्या नियंत्रणाकरिता सामाजिक शास्त्रांचा गैरवाजवी वापराविरुद्धचे ठोकळेबाज इशारे देण्यासाठी असे करण्यात आलेले दिसते. येथे शास्त्रज्ञाचा स्वतःवरचा ताबा सुटल्यासारखा दिसतो. आणि ही सत्ता विशेषज्ञ नसलेल्या व जो कोणी त्याला पैसे मोजून वापरून घेऊ इच्छितो अशा नीतीची चाड नसणाऱ्या व्यक्तीच्या हाती गेली.

अमानुष व सहजी दुष्ट बनणारा ही प्रतिमा यातूनच शास्त्रज्ञाला चिकटली. यामुळेच 'डॉ. स्ट्रेंजलव्ह' (१९६३)ची प्रतिमा ही फ्रँकेन्स्टाइनची अद्ययावत वातावरणातील आवृत्ती भासते. 'डॉ. स्ट्रेंजलव्ह' हा स्टॅन्ली कुब्रिकचा एक महत्त्वाचा चित्रपट असून स्ट्रेंजलव्हचे दीर्घ स्वगत हा त्यातील महत्त्वाचा भाग होता. यामध्ये त्याच्या कल्पनेची भरारी संभाव्य अणुकेंद्रीय विनाशाच्या पलीकडे जाते. मात्र याच वेळी यांत्रिक हाताने त्याचा गळा घोटला जात असतो; पण माणसाची जीवनसंघर्षासाठी चाललेली धडपड या दृश्यातून सुचविण्यात आली होती. सारासार विवेकाला रजा दिलेल्या, नीतीचे अधिष्ठान नसलेल्या व आत्मनाशाकडे वाटचाल करीत असणाऱ्या शास्त्रज्ञाच्या शक्तीचे हे काल्पनिक चित्रण यथातथ्य झालेले दिसते. येथेही फ्रँकेन्स्टाइनची आठवण झाल्यावाचून राहात नाही. म्हणजे आपण काय आरंभिले आहे, याचाच त्याला पत्ता नाही.

अणुयुगात शास्त्रज्ञांची एडिसनसदृश प्रतिमाही उत्क्रांत होत गेली. अमूर्त गूढ, व्यापक दृष्टी व सर्वोच्च सूज्ञपणा हे गुण आइन्स्टाइनमध्ये एकवटलेले दिसतात. आइन्स्टाइन काही एडिसन-पठडीतील तंत्रशाह किंवा

तंत्रज्ञ-कामाठी नव्हता. उलट, आइन्स्टाइनच्या विचारांमुळे जगाविषयीच्या दृष्टिकोणात क्रांती घडून आली. निरागस चेहरा, पिंजारलेले अस्ताव्यस्त करडे केस, ढगळ कपडे व शांततावादी विचारसरणी या आइन्स्टाइनच्या वैशिष्टयांमुळे शास्त्रज्ञाची स्ट्रेंजलव्हला विरोधी अशी प्रतिमा तयार झाली. मात्र या प्रतिमेचे ललित साहित्यातून चित्रण करण्याचे थोडेच प्रयत्न झाले, हे काहीसे चमत्कारिक वाटेल; पण पुष्कळदा अशा दार्शनिक वा तत्त्वज्ञ शास्त्रज्ञाकडे केवळ मानवाच्या भवितव्याची चिंता लागून राहिलेला एक भला माणूस म्हणूनच पाहिले जाते.

मायकेल विल्सनच्या 'लिव्ह वुइथ लायट्निंग' (१९४९) मध्ये एक भौतिकीविद तेव्हाच्या निष्ठूर जगापासून दूर असलेले एक आश्रयस्थान शोधतो. "रात्री ते स्थान निर्मनुष्य झाल्यावर बऱ्याच वेळाने तो हातातील वही व गणकयंत्र खाली ठेवतो आणि मृत्युदंडाची शिक्षा झालेल्या अपराध्याप्रमाणे त्या कोठडीतून घराकडे चालू लागतो." मात्र अंथरुणात पडल्यावरच "त्याचे विचार पुन्हा केवल ज्ञानाच्या शिखराभोवती घिरटचा घालू लागतात." गमतीचा भाग म्हणजे या कादंबरीचा नायक उच्च विद्युतदाबाविषयीचे प्रयोग करतो व त्यांतून प्रयोगशाळेतच तडित निर्माण होते. म्हणजे येथेही फ्रँकेन्स्टाइनचे रूप पुसटसे का होईना प्रतिबिंबित होतेच.

अशा प्रकारे आधुनिक काळात शास्त्रज्ञाच्या दोन प्रतिमा रूढ झाल्या. सुष्ट व दुष्ट किंवा अधिक नेमकेपणे सांगायचे झाल्यास आइन्स्टाइनसदृश व स्ट्रेंजलव्हशी तुल्य, या त्या प्रतिमा होत. ज्या प्रकारे मिल्टनला देव व दैत्य (सैतान) ही रूपे चित्रित करणे सोपे वाटले, त्याचप्रमाणे पापी वा दुष्ट व्यक्तीचे चित्रण करणे अधिक सोपे असून त्याविषयी एक प्रकारची चमत्कारिक उत्सुकता (आकर्षण) वाटत असते. अर्थात या व्यक्तिचित्रणांमधून प्रत्यक्ष काम करणाऱ्या शास्त्रज्ञाचे चित्रण वास्तवपणे झालेले नाही, हे नक्की !

पूर्णपुरुष शास्त्रज्ञ

गतकाळात कलंक ठरलेल्या गैरसमजांना विरोध करण्यासाठी भलेही अशी अतिसुलभता उपयुक्त ठरली असो; मात्र जादा सुलभता म्हणजे प्रगती असे काही म्हणता येणार नाही. याचा अर्थ अलीकडच्या साहित्यानेही शास्त्रज्ञ प्रत्यक्षात काम कसे करतात व ते जीवन कसे व्यतीत करतात, याची दखल विशेष घेतलेली दिसत नाही. व याचा उल्लेख केलाच पाहिजे.

शास्त्रज्ञाचे व्यक्तिचित्रण करताना काही वेळा डॉक्टर-मंडळींच्या कामाचा विचार केला जातो. सिंक्लेअर लेव्हिसचे 'ॲरो स्मिथ' (१९२५) हे पुस्तक वैद्यकीय संशोधनाविषयीचे आहे. मात्र एक शास्त्र म्हणून त्यामध्ये वैद्यक या विषयाचा अधिक खोलात जाऊन शोध घेतल्याचे दिसत नाही. एवढेच नव्हे तर सॉमरसेट मॉम व ऑर्थर कॉनन डाइल यांच्यासारखे वैद्यकाचे प्रत्यक्ष शिक्षण घेतलेले व वैद्यकीय व्यवसाय करणारे लोकच जेव्हा लेखनाकडे वळतात, तेव्हा तेसुद्धा पुष्कळदा शास्त्रज्ञ म्हणून डॉक्टरचे यथातथ्य वर्णन / चित्रण करीत नाहीत.

जगातील परिस्थितीचे वर्णन करण्यासाठी वैज्ञानिक कल्पनांचा उपयोग करता येऊ शकतो आणि पुष्कळ लेखकांनी तसा तो केलाही आहे. परंतु खुद्द शास्त्रज्ञाला त्यातून खड्याप्रमाणे वगळलेले असते. लॉरेन्स ड्युरेलच्या 'अलेक्झांड्रिया क्वार्टेट (१९५७–६०) मध्ये एकाच तऱ्हेच्या घटनांकडे वेगवेगळे लोक अगदी भिन्न नजरेने कसे पाहतात, ते दाखविले आहे. शिवाय रूपकाच्या भाषेत सांगायचे झाल्यास ही कलाकृती सापेक्षतावाद अथवा पुंजयामिकीच्या दिशेने झुकल्यासारखी वाटते. 'द युनिव्हर्सल बेसबॉल असोसिएशन, इन्कार्पोरेशन, जे. हेन्री, व्हॉग प्रॉप' (१९६८) या लांबलचक शीर्षकाची कादंबरी रॉबर्ट कूव्हरने लिहिली असून या कादंबरीचा नायक यदृच्छेचा (योगायोगाचा) सिद्धान्त वापरून बेसबॉलच्या संपूर्ण संघाची रचना करतो. यामध्ये व्यवस्थितपणा व वाढती एंट्रॉपी (अव्यवस्थितपणा) यांविषयीच्या विज्ञानातील कल्पनांवर गमतीशीर भाष्य केले आहे. हे करताना त्याने या खेळाविषयी यथार्थ चिंतन केलेले दिसते. 'एंट्रॉपी' (१९६९) या टॉम पिंचोनच्या लघुकथेत शास्त्रज्ञाच्या नजरेने जगाकडे पाहणाऱ्या व एका अपार्टमध्ये राहणाऱ्या दोन व्यक्तींचे चित्रण केलेले आहे. ते ऊष्मागतिकीच्या दुसऱ्या नियमाकडे वेगळ्या दृष्टीने पाहतात. एखादी प्रणाली वा पद्धती स्वभावतःच कमाल गोंधळाकडे (अव्यवस्थितपणाकडे) आणि शुष्क एकसारखेपणाकडे वाटचाल करणारी असते, हा या नियमाचा आशय आहे. थोडक्यात सांगायचे झाल्यास दैनंदिन जीवनाचा आधार घेऊन

एंट्रॉपी स्पष्ट करण्याचे काम वाटते तेवढे सोपे नाही; तसेच वैज्ञानिकाची भाषा खास प्रकारची असते, हे या लघुकथेतून दाखविण्यात आले आहे.

पिंचोनच्या 'ग्रॅव्हिटीज रेन्बो' (१९७३)मध्ये दुसऱ्या महायुद्धात वापरण्यात आलेल्या व्ही-२ रॉकेटांची रचना करणाऱ्या अभियंत्याची व शास्त्रज्ञांची मनोवृत्ती चित्रित केली आहे. आपल्यापुढील अडचणी सोडविण्याचे शास्त्रज्ञांचे मार्ग नक्कीच आदर्शवादी असतात. मात्र अशी कर्तव्ये पार पडताना प्रत्यक्ष जीवनाशी संबंध येतो तेव्हा दुसऱ्याच अडचणी येतात, असे यात दाखविले आहे.

शास्त्रज्ञ हाच पेशा स्वीकारलेल्या व्यक्तींच्या वास्तव जीवनावर अनेकांनी कादंबऱ्या लिहिल्या असून सी. पी. स्नो हा त्यांपैकी एक थोर लेखक आहे. भौतिकीविज्ञ, विद्यापीठातील प्रशासक व नोकरशहा म्हणून त्याने दीर्घ काळ काम केले होते व त्याच्या या अनुभवांचे प्रतिबिंब त्याच्या लेखनात पडलेले दिसते. त्याच्या कादंबऱ्यांतील पुष्कळ पात्रे शास्त्रज्ञ असून त्यांचे जीवन त्याने तपशीलवारपणे व अतिचिकित्सक रीतीने रेखाटले आहे. आणि हे त्याच्या लेखनाचे मोठे बलस्थान मानले जाते. 'द सर्च' (१९३४) ही कादंबरी व 'स्ट्रेंजर्स अँड ब्रदर्स' (१९४०-७०) ही अकरा खंडांची मालिका या स्नोच्या महत्त्वाच्या कलाकृती आहेत. या मालिकेत लेविस एलियट या इंग्रज गृहस्थाची शैक्षणिक व प्रशासकीय कारकीर्द त्याने रेखाटली आहे. सुरुवातीला एलियटने कायद्याचा अभ्यास करण्याचा निर्णय घेतला होता. पण अखेरीस तो सत्तेच्या क्षेत्रात स्थिरावला. स्नोही याच प्रकारे प्रथम भौतिकीचा अभ्यासक होता व नंतर नोकरशहा बनला होता. 'द सर्च' मध्ये याविषयीची सर्वसाधारण रूपरेषा आधीच रेखाटली होती. लंडन व केंब्रिज विद्यापीठांत केलेल्या स्फटिकविज्ञानाच्या संशोधनात त्याला आलेला कंटाळा व अधूनमधून येणारा उत्साह यातून ध्यानी येतो. यातील नायक आर्थर माइल्स हा भौतिकीविद दाखविला आहे. आव्हाने स्वीकारत आपल्या पद्धतीने तो वरच्या पदापर्यंत चढत जातो; पण मनापासून हवे असणारे संचालकपद त्याला हुलकावणी देते. अशा तऱ्हेने निराश झालेला असताना त्याला शेरीफ या आपल्या जुन्या मित्राच्या बनावट शोधाचा सुगावा लागतो. या शोधाविषयीचा प्रकल्प सुरुवातीला माइल्सनेच हाती घेतलेला असतो. शेरीफ मात्र माइल्सचा सल्ला झिडकारून तोच प्रकल्प हाती घेतो आणि शोधाची भट्टी बरोबर जमवतो. एवढेच नव्हे तर माइल्सला पत्ता न लागू देता हा तथाकथित 'शोध' जाहीरही करतो. या शोधाचा खोटेपणा उघड होण्याआधीच विद्यापीठातील एका रिकाम्या अध्यासनावर आपली वर्णी लागेल, अशी शेरीफची अटकळ असते. शेरीफच्या माहितीतील कच्चा दुवा व त्याने केलेला गडबडगुंडा माइल्सला नेमका माहीत असतो. अशा वेळी माइल्सने काय करायला हवे ? हा शोध छापणाऱ्या ज्ञानपत्रिकेकरिता एक पत्र माइल्स लिहितोही. पण त्याच्या मनाची चलबिचल होते. कारण या पत्राचा आपल्या मित्राला किती ताप होईल, याची त्याला पूर्ण कल्पना असते. शेवटी तो आपल्या मनाची समजूत घालतो. त्यासंबंधीचा कादंबरीतील मजकूर असा आहे :

"या गोष्टीला वीस वर्षे होऊन गेली आहेत. त्या रात्री मी फार विचार केला होता. जिज्ञासा, आंतरिक समाधान, तन्मय होण्याची वृत्ती, चिकाटी, स्वीकारलेला पेशा, द्विधा मनःस्थिती या सर्व परिस्थितीतून मी येथपर्यंत येऊन पोचलो होतो. आणि तेव्हा आयुष्यात प्रथमच माझी विज्ञानाविषयीची ओढ उद्ध्वस्त झाली होती; माझा उत्साह आटला होता. मी काडी पेटविली व त्या पत्राच्या एका कोपऱ्याखाली धरली. पत्राची ज्योत हवेत संथपणे जळत होती. विज्ञानाविषयीची माझी ओढ जळून खाक झाली. त्या वेडाला मी कायमचा निरोप दिला. त्याची मला पुन्हा आठवण व्हायला नको होती."

अशा तऱ्हेने माइल्सला विज्ञानाच्या मान्यताप्राप्त मर्यादांच्या पलीकडे असलेल्या मानवी सत्याचे—वास्तवाचे—दर्शन घडले. अशा तऱ्हेने 'द सर्च' मध्ये संशोधनाच्या वेडाला निरोप दिल्यावर स्नोने आपला मोर्चा शिक्षणाच्या क्षेत्रातील राजकारण व नोकरशाही वृत्ती यांच्या अभ्यासाकडे वळविला. विज्ञान ही विजेप्रमाणे भारून टाकणारी शोधाची प्रक्रिया आहे या कल्पनेपासून स्नो अधिकच दूर गेला आणि शासकीय सत्तेचे साधन म्हणून विज्ञानाच्या वाढत असलेल्या प्रभावात अधिक गुंतत गेला. ही गोष्ट पुष्कळ शास्त्रज्ञांना लागू पडण्यासारखी आहे. यातून पुढील वस्तुस्थिती माफकपणे उघड होते : शास्त्रज्ञ मुळात ज्या मूलभूत प्रेरणेने विज्ञानाकडे वळलेले असतात, तिच्यापासून ते हळूहळू दूर जाऊ लागतात.

अनुक्रमणिका

आणि अधिक वेतन, अधिक वरचे पद व त्यातून येणारी अधिकाधिक सत्ता ही मिळविण्याचे मार्ग ते नंतर चोखाळू लागतात. शास्त्रज्ञांना या कडू-गोड वास्तवाला सामोरे जावेच लागते. यामुळे संशोधन हा एक सांघिक रीतीने करावयाचा प्रयत्न आहे, या म्हणण्याला अर्थच उरत नाही. शिवाय साहित्यातून संशोधनातील सांघिक प्रयत्नांचे चित्रण क्वचितच केले जाते.

जागतिक विचारांमध्ये क्रांतिकारक बदल घडवून आणणारा विलक्षण बुद्धिमान शास्त्रज्ञ हा बहुतेक सर्वसामान्य शास्त्रज्ञांसमोरचा रम्याद्भूत आदर्श होऊ शकत नाही. कारण त्यांच्या दृष्टीने हा आदर्श पूर्णतया फसवा ठरू शकतो. कलाकारांविषयीच्या जुन्या कल्पनांतून हा चुकीचा आदर्श आला असण्याची शक्यता नाकारता येत नाही. (उदाहरणार्थ, कात्रीत सापडलेला गरीब बिचारा पोटभरू लेखक अनिश्चित भवितव्यामुळे पेटून उठतो.) म्हणजे शास्त्रज्ञांच्या वास्तव जीवनातून हा समज झालेला दिसत नाही.

विसाव्या शतकात बऱ्याच वेळा एकच संशोधनकार्य अनेक तुकड्यांत विभागून करण्यात येत असलेले दिसते. मोठ्या प्रयोगशाळा किंवा प्रचंड कणवेगवर्धक हे साधन यांचे नुसते आकारमान पाहिले, तरी तेथील काम एकट्यादुकट्याने करण्यासारखे नसते, असेच दिसून येईल. म्हणजे यासाठी संघटित व सांघिक प्रयत्नांची गरज असते. औद्योगिक उत्पादनाच्या बाबतीत गुंतागुंतीच्या विविध प्रक्रियांमध्ये जसा एकमेकींमध्ये व्यवस्थित मेळ साधला जावा लागतो, तसाच समन्वय संशोधन करणाऱ्या निरनिराळ्या तुकड्यांमध्ये व्हावा लागतो. अशा तुकड्यांमध्ये काम करणारी शास्त्रज्ञमंडळी ही बहुधा सर्वसामान्य दर्जाची म्हणता येतील अशी असतात. म्हणजे ही मंडळी सामान्यपणे विलक्षण बुद्धिमान शास्त्रज्ञ या सदरात मोडणारी नसतात. अर्थात तुकडीतील असा शास्त्रज्ञ सहकार्य व मेहनत यांच्या साहाय्याने ज्ञानाच्या कक्षा किंचित विस्तारण्याचे काम करीत असतो. विलक्षण बुद्धिमत्तेच्या आदर्शवत शास्त्रज्ञापेक्षा तो वेगळा असतो. ब्रुकहॅव्हन राष्ट्रिय प्रयोगशाळेतील संशोधकांच्या एका तुकडीचे उदाहरण यासाठी देता येईल. या तुकडीत २६ भौतिकीविद, १४ अभियंते, ४५ तंत्रज्ञ, १८ प्रकाश क्रमवीक्षक, ११ शलाकातंत्रज्ञ आणि संगणकाचे कार्यक्रम तयार करणारे २ तज्ज्ञ आहेत. या सर्वांनी मिळून १९६४ साली ओमेगा मायनस या मूलकणाचा शोध लावला होता. अशाच सांघिक प्रयत्नांतून १९८३ साली विशिष्ट बोसॉन कणांचा शोध लागला होता. या शोधाला किमान दहा देशांतील २०० हून अधिक संशोधकांमधील सहकार्य कारणीभूत झाले होते.

टॉमस मॅक्मोहनच्या ' प्रिन्सिपल्स ऑफ अमेरिकन न्यूक्लिअर केमिस्ट्री : ए नॉव्हेल ' (१९७०) मध्ये लॉस अ‍ॅलॅमॉस (न्यू मेक्सिको) येथील सरकारी प्रयोगशाळेचे चित्रण केले आहे. येथे उत्साही वृत्तीवर भर न देता सातत्याने एकसारखी होणारी प्रगती, ' मैलाचे दगड ' ठरतील अशी लक्ष्ये आणि वेळापत्रकाबरहुकूम मिळणारे निष्कर्ष यांनाच महत्त्व देण्यात आले आहे; तर मॅक्सवेल ग्रिफिथच्या ' द गॅजेट मेकर ' (१९५४) मध्ये एका सर्वसाधारण अभियंत्याच्या जीवनाचा आढावा घेतला आहे. पुढे हा अभियंता मुख्यत्वे रॉकेटचे शास्त्रीय आराखडे बनविण्याचे काम हाती घेतो व त्याकरिता तो खूप कष्ट घेतो, असे दाखविले आहे.

" शब्दांतील वर्ण (स्पेलिंग) पाठ करण्याचे काम ती ' स्पेलिंग बी ' नावाच्या यंत्राकडून शिकलेला असतो. म्हणजे छानछान चित्रांच्या मदतीने त्याला सफरचंद, कुत्रा, मांजर या शब्दांची ओळख करून देण्यात आलेली नसते. गुणाकाराचे तक्ते पाठ करून तो गुणाकार शिकलेला असतो. आपल्या हाताने त्याने कधीच चित्र काढलेले नसते. आपल्या भावभावना व्यक्त करण्यास त्याला कधीही कोणीच प्रोत्साहन दिलेले नसते. किंवा इतर माणसांशी सहकार्य करायला त्याला कोणी प्रवृत्त केलेले नसते. नाटके, चित्रपट वा ध्वनिचित्रमुद्रित केलेल्या परीकथा यांचा आस्वाद घेण्यासाठी त्याने थोडासाही वेळ वाया घालविलेला नसतो. या सर्व गोष्टींमुळे आपण काय गमावले आहे, याकडे त्याचे कधी लक्षच गेले नाही....

सुन्यासुन्या खोलीत नेहमी पुस्तकात नजर खुपसून बसणाऱ्या व्यक्तीसारखा हा वाटतो. पूर्वीच्या काळातील कष्टाळू व अनुनभवी तरुणांसारखा तो नाही. म्हणून त्याला आपले नाते थोर व्यक्ती, मोठे विद्वान यांच्याशी असल्यासारखे वाटत असे. निर्मितिक्षम वा सृजनशील व्यक्ती आळसात सुखाने वेळ घालवितात आणि नंतर जेव्हा गूढ चेतनेने त्यांना चैतन्याचा स्पर्श होतो, तेव्हा ते सहजपणे आलेल्या अल्पशा स्फूर्तीच्या आवेगातील

अनुक्रमणिका

छोटयाशा झटक्यामध्ये आपल्या योग्यतेचे काम करून मोकळे होतात, या गोष्टींवर त्यांचा विश्वास नव्हता. ''

वैज्ञानिक पद्धतीचा अवलंब करून सर्वसामान्य लोकसुद्धा काही उपयुक्त काम करू शकतात, ही लक्षात न आलेली विज्ञानाची जमेची बाजू आहे. कलेच्या संदर्भात असे म्हणणे अवास्तव ठरेल. कारण कलेच्या क्षेत्रात उत्तुंग व्यक्तीमुळेच प्रगती होत असते. तुकडी-मधला संशोधक हा बऱ्याचदा अगदी सर्वसाधारण माणूस भासतो. त्याची प्रतिमा ही रम्याद्‌भूत फ्रँकेन्स्टा-इनप्रमाणे डोळे दिपविणारी नसते किंवा एडिसनप्रमाणे निःसंदिग्धही नसते. तो यांच्यापासून फार दूर गेलेला दिसतो. 'लिव्ह् वुइथ लाइट्‌निंग' मध्ये अणुकेंद्रीय भौतिकींच्या महान युगाचा साक्षिदार असलेल्या एका मध्यम दर्जाच्या संशोधकाचे जीवन रेखाटले आहे. त्यात म्हटले आहे, '' औषधाच्या दुकानातील विक्रेता किंवा जाहिरातीच्या चित्रामधला पांढराशुभ्र झगा घातलेला शास्त्रज्ञ ही कल्पना फार चांगली वाटते. परंतु प्रत्यक्षात येथे हातोडे, पाने, स्क्रू-चावी, लेथ, खडचा यांच्याशीच आपला संबंध येतो. याचा अर्थ वास्तवाला सामोरे जायचे असेल, तर आपले पाय जमिनीवर असायला हवेत. ''

तरीही या कादंबरीतील शास्त्रज्ञ हे अभियंत्यांएवढे साधे, नम्र नाहीत. कारण येथे एक वरीष्ठ भौतिकी-विज्ञ उपरोधाने पुढीलप्रमाणे टीका करताना दिसतो : ''...माहिती पुरवून आम्ही त्यांची सेवा करतो. निराळचा पद्धतीने सांगायचे झाले, तर अभियंत्यांशी असलेली आमची वागणूक ही सहन कराव्या लागणाऱ्या तिरस्काराच्या जातकुळीची आहे. म्हणजे मोटारगाडीच्या लक्षाधीश मालकाची गाडी दुरुस्त करणाऱ्या व आठवडचाला २५ रुपये कमविणाऱ्या यंत्रज्ञाशी वागण्याची वृत्ती व ही वागणूक सारखीच म्हणता येईल. ''

शास्त्रज्ञांचा स्वतःविषयीचा दृष्टिकोण

सी. पी. स्नो हा कथा-कादंबऱ्या लिहिणारा सर्वाधिक परिचित शास्त्रज्ञ होय. मात्र इतर अनेक शास्त्रज्ञांनीही ललित वाङ्‌मयातून शास्त्रज्ञांचे चित्रण करण्याचे प्रयत्न केले आहेत. उदाहरणार्थ, लिओ स्झिलार्डने अणुकेंद्रीय भौतिकीच्या क्षेत्रात मोलाचे काम केले आहे व अणुबाँबच्या संभाव्य धोक्याचा इशाराही त्याने दिला होता. भावी काळात विज्ञानाचा कसा प्रभाव पडेल, याविषयीच्या दृष्टान्तरूप लघुकथाही त्याने लिहिल्या. 'द व्हॉइस ऑफ द डॉल्फिन्स' या कथेत त्याने डॉल्फीन या प्राण्याच्या बुद्धीविषयी झालेल्या संशोधनाचा वृत्तान्त कथन केला आहे. डॉल्फीन हे अगदी आगळचा प्रकारचे व उच्च दर्जाची बुद्धिमत्ता असलेले प्राणी आहेत, हा शास्त्रज्ञांचा समज यात छपून राहिलेला नाही. आणि आपण नेहमीच बुद्धिनिष्ठ असल्याचा दावा करणारे शास्त्रज्ञ जगाचा ताबा या प्राण्यांनी घेतला, असेही म्हणतात. अर्थात, असा ताबा त्यांनी अंतिमतः प्रत्येकाच्या भल्यासाठीच घेतला असल्याचे सांगायला ते विसरत नाहीत. सामान्यपणे आपल्या कार्याचे मर्म केवळ शास्त्रज्ञालाच उमगते हे गृहीत धरून स्झिलार्डने शास्त्रज्ञांचे वर्णन केले आहे. असे असूनही त्यांच्या अप्रागतिक मुखवटचाआड ती सामान्य माणसेच असतात, हे त्याला दाखविता आलेले नाही.

जे. बी. एस. हाल्डेन, नोर्बर्ट वीनर व ज्यूलियन हक्स्ली यांच्या लघुकथांच्या बाबतीतही सर्वसाधारणपणे असेच म्हणता येईल. म्हणजे त्यांचीही भूमिका प्रसंगोचित, सज्जड इशारे देणाऱ्या धर्मोपदेशकाच्या भूमिकेसारखी वाटते. यामुळे अदृश्य अधिकारी व्यक्ती ही शास्त्रज्ञाची प्रतिमा बळकट झाली.

जेम्स वॉटसन व फ्रान्सिस क्रीक यांनी १९५०–६० दरम्यान डीएनए (डीऑक्सिरिबोन्यूक्लिइक) अम्ल या आनुवंशिकतेशी संबंधित द्रव्याची रचना उघड केली. यांच्यापैकी वॉटसनने 'द डबल हेलिक्स' (१९६८) या आत्मचरित्रपर ग्रंथात या शोधाचा आढावा घेतला आहे. यामध्ये त्याने अधिकारी व्यक्ती ही शास्त्रज्ञाची लोकप्रिय प्रतिमा पुसून टाकण्यास हातभार लावला. इतर सामान्य माणसांप्रमाणेच शास्त्रज्ञही आपल्या कामाच्या बाबतीत दुबळे व पूर्वग्रहदूषित असतात, हे त्यांच्या शोधांच्या कथांवरून उघड होते. काहींनी हे पुस्तक काल्पनिक असल्याची टीका त्यावर केली आहे व पुस्तक अगदीच व्यक्तिगत स्वरूपाचे असल्याचे म्हटले आहे. मात्र अशा टीकेमागे शास्त्रज्ञांमधील स्पर्धा किंवा हेवेदावे हे कारण असण्याची अधिक शक्यता आहे. कारण यामुळे कधीकधी मतभेद उघड होतात.

वॉटसनने वाच्यता करण्याआधीच जोनास साल्क व अल्बर्ट सॅबीन यांच्यामधील बालपक्षाघाताच्या लशीविषयीचा वाद गाजला होता. नंतरच्या काळातही असे अनेक वाद झाले व त्याला हा वाद कारणीभूत होता. शोधाचा हक्क, पळविलेली (चोरलेली) गुपिते आणि

अनुक्रमणिका

संशोधन प्रसिद्ध करण्यासाठी चालणारी स्पर्धा हे या वादांचे विषय होते. संशोधनाच्या प्रसिद्धीसाठी होणाऱ्या स्पर्धेवरचे किस्से पाहता त्यांच्यावर अनेक कथा-कादंबऱ्या रचता येतील. यामुळे अशा वादविषयांचे महत्त्व वाढत गेले. उदाहरणार्थ, एलिझार लिप्स्किच्या 'द सायंटिस्ट्स' (१९५९) मधील संघर्ष. असा वाद हा उघडपणे सोईस्कर असतो व कधीकधी खराही असतो. अशा वादामागे अजूनही लोकप्रिय असणारी एक श्रद्धा असते. ही श्रद्धा म्हणजे शास्त्रज्ञ हे सामान्य माणसाप्रमाणे आपल्या आधीच्या तत्त्वांना आंधळेपणाने चिकटून राहात नाहीत, तर त्यांचे वागणे फ्रान्सिस बेकनच्या पुढील वचनाबरहुकूम असते : पुढे आलेल्या नवीन माहितीने अगदी मनापासून जपून ठेवलेल्या श्रद्धांना तडा गेला तरी या माहितीच्या आधारे शास्त्रज्ञ काटाकाळजीने व भावनाविवश न होता कष्टपूर्वक संशोधन करून सर्वसाधारण स्वयंसिद्ध तत्त्वे शोधून काढण्याचा प्रयत्न करीत असतात. कधीकधी अशी तत्त्वे गवसतातही. तथापि, शेकडो वर्षांपासून चालत आलेल्या पूर्वकल्पना ज्याने मोडूनतोडून टाकल्या त्या संतसदृश (अगदी) आइन्स्टाइननेही पुंजयामिकीची संकल्पना स्वीकारायला नकारच दिला होता. त्याने त्याचे असे कारणही दिले होते : "देव विश्वाशी जुगार खेळतो या गोष्टीवर विश्वास ठेवायला मी राजी नाही !" उलट, नोबेल पारितोषिकाचा मानकरी मॅक्स प्लांकने पुढील मुद्दा ठासून मांडला होता : "एखादे नवे वैज्ञानिक सत्य (शोध) हे त्याला विरोध करणाऱ्यांची खात्री पटवून देऊन आणि त्यांना त्यातील ज्ञानाचा साक्षात्कार घडवून आणून यशस्वी होत नसते; तर शेवटी त्याचे विरोधक मृत्यू पावतात व नव्याने वाढणाऱ्या पिढीच्या अंगवळणी पडल्याने ते सत्य यशस्वी ठरते."

केंब्रिज येथील फ्रेड हॉइल या खगोलशास्त्रज्ञाने १९५७ साली 'द ब्लॅक क्लाउड' ही कादंबरी लिहिली. आंतरतारकीय अवकाशातून एक रेणवीय ढग येत असतो व त्यामुळे सूर्यप्रकाश रोखला जाण्याची भीती असते. या घटनेचा शास्त्रज्ञ अभ्यास करतात व त्याचा मागोवा या कादंबरीत घेतलेला आहे. यात राजकारणी मंडळी गोंधळ घालताना व शास्त्रज्ञांचा अवसानघात करताना दाखविली आहेत. मात्र शास्त्रज्ञ यामुळे हताश न होता आपले पृथक्करणाचे काम चालू ठेवतात. अर्थात या घटनेची अगदी परस्परविरोधी स्पष्टीकरणेही ते देतात. अखेरीस प्रत्यक्ष घडलेल्या घटनांमुळे या मतभेदांचे निरसन होते. याउलट, राजकारणी मंडळींमधला संघर्ष अविरत धुमसत राहतो. यातील प्रमुख पात्र हे सूत्रधारासारखे दाखविले असून हा थोर गृहस्थ कोणतीही खंत व्यक्त न करता या गडबडगोंधळाचा उपहास करतो. या नायकाचे खुद्द लेखकाशी साम्य असल्यासारखे वाटते. शास्त्रज्ञाचा काही व्यक्तिगत दृष्टिकोण असू शकतो व हॉइल हे अशा शास्त्रज्ञांचे ठळक असे प्रातिनिधिक उदाहरण म्हणता येईल.

कधीकधी नवीन माहिती वा ज्ञान अनपेक्षितपणे पुढे येते. या बाबतीत शास्त्रज्ञ कसे वागतात वा या माहितीबद्दल त्यांची कशी प्रतिक्रिया होते, हे जाणून घेण्याची गरज असते. मात्र ही प्रतिक्रिया साहित्यातून व्यक्त करण्याचा प्रयत्न थोड्याच शास्त्रज्ञांनी केला आहे आणि हॉइल त्यांच्यापैकी एक आहे. ग्रेगरी बेनफोर्डने आपल्या 'टाइम स्केल' (१९८०) या कादंबरीत याचा अधिक खोलात जाऊन मागोवा घेतला आहे. येथे त्याने भूतकाळाशी दुवा वा संपर्क साधण्याची संभाव्यता कशी अनिश्चित आहे ही गोष्ट विचारात घेतली आहेच; शिवाय तिच्याबद्दल विविध तऱ्हेच्या शास्त्रज्ञांच्या प्रतिक्रिया कशा होतील, तेही सांगण्याचा प्रयत्न केला आहे.

"संगमरवरी इटालियन प्रवेशमार्गातून सरकत जाणारे गॅलिलिओचे ठोकळे व निरूढीचे अचल नियम पाळणारी त्यांची गुळगुळीत बाजू हे त्या काळातील जगाचे खरेखुरे हास्यास्पद चित्र होते. सर्व गोष्टी अखेरीस कुरकुरत घर्षणामुळे थांबतात. अशा प्रकारे सर्व गोष्टींवर घर्षणाची विलक्षण सत्ता आहे, हे ॲरिस्टॉटलला मनोमन पटले होते. 'ते' माणसाचे जग होते. अमर्याद पातळचा व गुळगुळीत वस्तू यांचा अंतर्भाव असणारा तो मुलांच्या खेळासारखाच एक खेळ होता. यातील वास्तवतेला सुरकुती पडलेली नव्हती व निःस्तब्ध नियमितपणाचे एक जाळे विणले गेले होते. येथे अनंत विक्षेपमार्ग व सुतासारखे सरळ (सुसंगत) आयुष्य होते. या हास्यास्पद जगापासून उलट घसरत येणे (मागे फिरणे) नेहमीकरिता आवश्यक झाले होते. मात्र असे लेखन बदललेल्या अमूर्त संज्ञांच्या भाषेत व जर्मन रीतीनुसार पुढ्यात येईल, तेव्हा तुम्ही त्या दुसऱ्या अन्य इष्ट जागी पोचला असालच, असा याचा अर्थ नाही. कारण या पूर्वनियोजित ठिकाणाचे नाव तुम्ही क्वचितच उच्चारले आहे."

कादंबरीतल्या या उताऱ्यावरून वैज्ञानिकाच्या अनुभवाचा आशय किंवा मर्म शब्दबद्ध करणे हे काम केवढे कठीण आहे, हे दिसून येईल.

लेखक म्हणून शास्त्रज्ञांची भूमिका/प्रतिमा

शास्त्रज्ञ स्वतःचेच भाट वा स्तुतिपाठक होण्याची शक्यता नसते. लेखनशैली वा पात्रयोजना यांची कला संशोधन संस्थांमधून शिकविण्यात येत नाही. आपल्या कामाकडे पाहण्याची शास्त्रज्ञाची वृत्ती/दृष्टी ही अर्धवेळ कामगारासारखी नसते. यामुळेच एक आनुषंगिक वा फावल्या वेळातील लाभदायक गोष्ट म्हणून शास्त्रज्ञ लेखनाकडे वळण्याची शक्यता थोडीच असते. या बाबतीत त्याच्या बुद्धीची ठेवण (वा जडणघडण) अथवा विचार करण्याची तऱ्हा प्रभावी ठरते, असे वाटते. त्याचा कल प्रश्नाचा व्यापकपणे विचार करण्याकडे असतो आणि शब्दांची कलाकुसर करण्यामध्ये ही मंडळी तेवढीशी वाकबगार नसतात. ते जगाचा विचार चित्रांच्या वा शब्दांच्या रूपांत करतात (अथवा आइनस्टाइन स्वतः-विषयी म्हणतो त्याप्रमाणे ते असा विचार गतिकी-सौंदर्यशास्त्राच्या—कायनेएस्थिटिक्सच्या—रूपातही कर-तात). आणि यांपैकी एकाची निवड करून लोक स्वाभाविक रीतीने आपापले गट तयार करतात.

कार्यात मग्न असलेला शास्त्रज्ञ स्वतःविषयी थोडेच बोलतो. आणि कदाचित यासाठी त्याला पुरेशी सवडच मिळत नाही, हे याचे महत्त्वाचे कारण असू शकते. शास्त्रज्ञ स्वतःला संशोधनाच्या कामात झोकून देतात व त्यात पार बुडून जातात. शास्त्रज्ञाला एखादा छंद असलाच, तर त्याला यांत्रिक कसरतीची कळा येते. सुस्पष्ट व सुलभ लेखन करण्याच्या संदर्भात वैज्ञानिक ज्ञानपत्रिकांची भूमिका प्रतिकूल ठरते, याचे वाईट वाटते. भावनाशून्य, व्यक्तिगत जिव्हाळ्याचा स्पर्शही होऊ न देणारे, नीरसपणाची कळा येईल इतके नीटनेटके व अक्षरशः शुष्क असेच शोधनिबंध या ज्ञानपत्रिकांच्या संपादकांना आवडतात की काय, अशी शंका येते. बहुतेक शास्त्रज्ञ कर्मणी प्रयोगाचा वापर करतात (उदाहरणार्थ, कोठीमध्ये इलेक्ट्रॉनला दिशा दिली गेली व अनुस्पंदन करायला लावण्यात आले). कानात कापसाचे बोळे घालून संगीताचा आस्वाद घेताना जशी भावना निर्माण होईल, काहीशी तशीच भावना अशा तऱ्हेच्या लेखनाचे काही परिच्छेद वाचल्यानंतर होते. नोकरशहांना अशा तऱ्हेचे लेखन विशेष भावते. कारण नेमके कोणते काम चालले आहे? ते कोण करतो आहे? कशासाठी करतो आहे? इत्यादी गोष्टी अशा लेखनाने झाकल्या जाऊन काय चालले आहे याचा पत्ता लागत नाही. काही ज्ञानपत्रिकांनाही नेमके असेच लेखन हवे असते. यातून शासन व विज्ञान यांच्यातील जवळीक सूचित होते.

भाषेच्या शैलीदार फुलोऱ्याच्या अवगुंठनापेक्षा अचूकतेला अधिक पूजनीय मानायची शिकवण शास्त्रज्ञांना मिळते. आपले निष्कर्ष एकसारखे परत परत तपासून पाहणे, संदिग्धता येणार नाही याची दक्षता घेणे आणि वस्तुस्थिती काय आहे ते शोधून काढणे या सर्व कामांच्या दृष्टीने भाषाविषयक वरील सर्व गोष्टी चांगल्या प्रमाण असतात. परंतु या गोष्टींमुळे पुष्कळ वेळा व्यक्तिगत संबंधांसारख्या विषयांना स्पर्श करण्या-मध्ये अडचणी येतात, कारण व्यक्तिगत संबंधात अंतिम 'सत्य' असे काही नसते; तर केवळ परस्परसापेक्ष मत-मतांतरे असतात. शास्त्रज्ञांच्या ललित साहित्यकृतीं-तील व्यक्तिचित्रण अगदी गद्य शैलीत केलेले असते व त्यामुळे ते निर्जीव वाटते. या संबंधातील वाक्ये बहुत-करून रूक्ष, पूर्वग्रहयुक्त, मूल्यहीन अशी असतात. सी. पी. स्नोचे लेखन हे एखाद्या कर्मचाऱ्याची नोकरीच्या निमित्ताने मुलाखत घेताना वापरण्यात येणाऱ्या भाषेच्या धाटणीचे वाटते. यातून बाह्य रूपरेषा स्पष्ट होते; आशयाचा वरवर जुजबी मागोवा घेतला जातो आणि विचारांना चालना देणाऱ्या आतल्या खऱ्याखुऱ्या प्रेरणेला डावलले जाते.

लेखक असणारे शास्त्रज्ञ पुष्कळदा आपल्या साहित्य-कृतींचा वापर तत्त्वज्ञान व राजकारण यांच्यासारख्या अधिक व्यापक क्षेत्रांतील अडीअडचणींच्या बाबतीत एखाद्या भाडोत्री वाहनासारखा करतात. पात्राविषयीचा त्यांचा अनुभव पुष्कळ प्रकारचा असूनही व्यक्ति-चित्रणाच्या दृष्टीने पात्रांकडे ते वाजवी लक्ष देत नाहीत. "मानवी स्थितीविषयी" लेखन करणे आणि त्याचबरोबर शीतकपाटाचे कार्यही समजून घेणे या गोष्टी एकच व्यक्ती करू शकणार नाही, अशीच अद्यापि वाङ्मयीन टीकाकारमंडळींची धारणा आहे. ही एक बाजू झाली; तर दुसऱ्या बाजूला शास्त्रज्ञ कशा प्रकारे विचार करतात किंवा त्यांचा कशावर विश्वास आहे (त्यांच्या आगळ्यावेगळ्या श्रद्धा कोणत्या आहेत) याविषयी क्वचितच इतरांशी बोलतात आणि ते अलग पडतात.

अर्थात शास्त्रज्ञाचे बाह्यरूप हे बँकेतील एखाद्या कारकुनापेक्षा अधिक रुबाबदार वाटले पाहिजे, अशी अपेक्षा करणे योग्य होणार नाही. कारकून काय करतो आहे, हे जाणून घेण्याची धडपड निदान वाचक तरी करणार नाही. (टी. एस. इलियटने आपल्या काही महान, सरस काव्यपंक्ती पावत्या रद्द करताना किंवा आकडयांच्या बेरजा करताना लिहिल्या आहेत. याचा त्याच्या काव्यावर परिणाम झाल्याचे सांगितले तर आश्चर्य वाटल्यावाचून राहणार नाही). शास्त्रज्ञांची जाणवणारी ही नीरस, शुष्क वृत्ती वरवरची असू शकेल, असे काहींना वाटते. परंतु पुष्कळ लेखकांच्या मते ही त्यांची वास्तव मर्यादाच आहे. रेमंड एफ. जोनच्या 'नॉइझ लेव्हल' (१९५२) या लघुकथेत वैज्ञानिकांचा एक गट चित्रफीत दाखवितो असे वर्णन आहे. या चित्रफितीमध्ये चालू स्थितीतील, खरेखुरे एक प्रतिगुरुत्व साधन दाखविले आहे. याचा शोध लावणारा संशोधक मारला गेला आहे. या उपकरणा-सारखेच उपकरण (नक्कल) तयार करण्याचा प्रयत्न हा गट करीत असतो. तेव्हा हा गट मूलभूत भौतिकीच्या बाबतीतील नवीन जाण निर्माण करणारा एक महत्त्वाचा टप्पा गाठतो. पुढे ही मूळ चित्रफीत म्हणजे एक लबाडी वा फसवणूक असल्याचे उघड होते. चित्रफीत पाहणाऱ्या व्यक्तींची मानसिक ठेवण वा जडणघडण छिन्नविछिन्न व्हावी व त्यांच्या कल्पनाशक्तीत खळबळ उडवून द्यावी याकरिता त्यांच्यावर मानसिक दडपण आणण्याच्या हेतूने या फितीचा वापर केला होता. अशा प्रकारे वैज्ञानिकाचे वास्तव, दैनंदिन जग आणि उरलेल्या माणसांचे जग यांच्यात मोठी दरी निर्माण झालेली आहे. ललित साहित्यकृतींच्या मदतीने ही तफावत टप्प्याटप्प्याने थोडीथोडी कमी करता येऊ शकेल. याकरिता नोबेल पारितोषिकविजेत्या पी. बी. मेडावरने 'द आर्ट ऑफ द सोल्युबल' (१९६७) या पुस्तकात सुचविल्याप्रमाणे अधिकाधिक लोकांनी समजून-उमजून पुढीलप्रमाणे आपल्या मनाशी खूणगाठ बांधायला हवी :

"शास्त्रज्ञ अगदी भिन्न स्वभावाचे असतात. वेगवेगळ्या गोष्टी ते अगदी भिन्नभिन्न प्रकारांनी करीत असतात. संकलन करणारे, वर्गीकरण करणारे आणि जुलमाच्या रामरामाने नीटनेटके बनलेले असे विविध प्रकारचे शास्त्रज्ञ असतात. पुष्कळ शास्त्रज्ञ स्वभावतः गुप्तहेर असतात; तर पुष्कळ बारकाईने पाहाणी वा तपासणी करणारे असतात. कवि-वैज्ञानिक व तत्त्वज्ञ-वैज्ञानिक, एवढेच नव्हे तर थोडे महान द्रष्टे वा अगदी गूढवादी शास्त्रज्ञही असतात ...... प्रत्यक्षात शास्त्रज्ञ असलेल्या लोकांपैकी बहुतेकजण हे शास्त्रज्ञ होण्याऐवजी इतर कोणताही पेशा सहजपणे स्वीकारू शकले असते."

मात्र असे झाले असते, तर कदाचित आताएवढी गंमत पहायला मिळू शकली नसती, नाही का ? आणि म्हणूनच ही वस्तुस्थिती ललित साहित्यात यायला हवी. त्यामुळे या गोष्टी इतरांनाही माहीत होतील. [ग्रेगरी बेनफोर्ड यांच्या 'द सायंटिस्ट इन लिटरेचर' या लेखाच्या आधारे.]

⊙ ⊙ ⊙

पंचायती राज्य

सर्वांगीण विकास व आत्मनिर्भरता साधण्यासाठी स्वातंत्र्यप्राप्तीनंतर पंचायती राज्यपद्धतीचा अवलंब हे गांधीजींचे ध्येय होते, पंडित नेहरूंची ती आकांक्षा होती.

खरा बदल गावातून अन् गावातील लोकांद्वारेच घडून येईल, बाहेरून लादता येणार नाही, असे पंडितजी सांगत.

त्यांच्या दृष्टीने पंचायती राज्य हे सर्वांगीण विकास व आत्मनिर्भरता प्राप्त करून ग्रामीण भागाचा कायापालट घडविण्याचे प्रभावी साधन होते.

राष्ट्रपित्याचे ध्येय अन् नवभारताच्या निर्मात्याची आकांक्षा ध्यानी ठेवून आणि आजवरचा अनुभव लक्षात घेऊन पंतप्रधान राजीव गांधी ह्यांनी लोकशाही-प्रक्रिया कोटयवधी ग्रामीण बांधवांच्या दाराशी नेण्याच्या व आजवर उपेक्षित व मागास राहिलेल्या दुर्बल घटकांना विकासाच्या संधी उपलब्ध करून देण्याच्या हेतूने क्रांतिकारी पाऊल उचलले आहे. विकासाची गंगा त्यांनी थेट गावपातळीवर उतरविली आहे.

आपली सुघटित पंचायती राज्यव्यवस्था आणि श्रमशक्तीतून ग्रामविकास साधणारी नवी रोजगार हमी योजना, जवाहर रोजगार योजना अन् विशेष कृती योजना ह्यांसारख्या मौलिक कार्यक्रमांद्वारे महाराष्ट्र राज्य देशपातळीवरील ह्या प्रयत्नांना बळकटी देत आहे.

कृतिशील शासन : महाराष्ट्र शासन

डीजीआयपीआर

इब्सेन आणि मराठी नाटक

अनिरुद्ध कुलकर्णी

खुद्द इब्सेनच्या हयातीतील म्हणजे १९ व्या शतकाच्या उत्तरार्धात मराठी वाचक-प्रेक्षकांना नॉर्वेजियन इब्सेनची नाटके परिचित नव्हती. इब्सेनने आधुनिक नाटकाचा पाया घातला; पण इंग्लडमध्ये, इब्सेन जर्मनी-इटलीच्या तुलनेने उशिरा आला, म्हणजे १९ व्या शतकाच्या शेवटच्या पंधरा-वीस वर्षात आला. १९ वे शतक म्हणजे महाराष्ट्राच्या दृष्टीने ब्रिटिश अमदानीचा पूर्वार्ध. या काळात नागरी मराठी माणूस इंग्रजी भाषा आणि इंग्लिश वाङ्मय यांनी भारावला गेला, प्रभावित झाला. याचा एक परिणाम अर्वाचीन मराठी नाटक निर्माण होण्यात झाला. शेक्सपीयरच्या शोकात्मिका आणि मोलिएरच्या सुखात्मिका यांना १९ व्या शतकाच्या अखेरीपर्यंत, एवढेच नव्हे तर विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीच्या वर्षांतही या नाटकाने आदर्श म्हणून स्वीकारले. मोलिएर फ्रेंच होता पण त्याच्या नाटकांचे अनुवाद इंग्रजीतून उपलब्ध होते. १९ व्या शतकातील आंग्लाळलेल्या शिक्षित व पांढरपेशा समाजाला पौराणिक, ऐतिहासिक नाटकांच्या जोडीला शेक्सपीयर-मोलिएर यांच्या नाटकांची रूपांतरे व मराठी अनुवाद विलक्षण भावले. तत्कालीन संस्थानी वातावरण, आणि मनोवृत्ती त्या नाटकांना पोषक अशीच होती. त्या नाटकांतील नावीन्य पेलणारे होते.

इब्सेन मराठी शिक्षितांना विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीनंतरच परिचित झाला. इब्सेनच्या हयातीत त्याच्या एकसष्ठीच्या निमित्ताने १८८९ साली शॅरिंग्टन या ब्रिटिश कंपनीने 'डॉल्स हाऊस' व इतर काही नाटकांचे प्रयोग इजिप्त, अमेरिका, भारत, ऑस्ट्रेलिया व न्यूझीलंड येथे केले. मुंबईतही इब्सेनच्या एखाद्या नाटकाचा प्रयोग त्या वेळी झाला. पण त्याचा तपशील मिळत नाही. निदान इब्सेनचे नाव त्या वेळी उच्चभ्रू मुंबईकरांच्या कानावर पडले असणार. पण या नॉर्वेजियन नाटककाराचा खराखुरा परिचय व्हायला विसावे शतक उजाडले. कारण आर्चरने संपादित केलेली (इंग्रजीतील) इब्सेनच्या नाटकांची संकलित आवृत्ती १९०६ ते १२ या कालखंडात छापून सिद्ध झाली. या अनुवादांच्या आवृत्तीचे पुनर्मुद्रण १९१९ मध्ये आले आणि हीच पुनर्मुद्रित आवृत्ती त्या वेळी महाविद्यालयांच्या ग्रंथालयांतून गेली. सुटचा सुटचा नाटकांचे इंग्रजी अनुवाद आपल्याकडे उपलब्ध झालेले दिसतात, तेही याच काळात. ते मात्र बऱ्याच प्रमाणावर वाचले गेले असावेत असे दिसते. गडकऱ्यांना आणि त्यांच्या पिढीतील नाटचप्रेमी शिक्षितांना इब्सेनची नाटके परिचित होती. पण इब्सेन हा त्या पिढीचा लेखक नव्हता आणि खुद्द गडकऱ्यांच्या नाटकांवर इब्सेनचा प्रभाव नाही. 'एकच प्याला' तील गीतेचे फटकळ बोलणे आणि नोराची बंडखोरी यांत जमीनअस्मानाचा फरक आहे.

१९२० साल, मराठी सामाजिक जीवन आणि साहित्य या दोहोंच्या दृष्टीने परिवर्तनाचे आहे असे रास्तपणे मानले जाते. १९२० ला टिळकयुगाचा अस्त होताना दिसतो. गडकऱ्यांचा मृत्यू १९१९ मधील आहे. टिळकयुग हे इब्सेनच्या परिचयाचे युग आहे. १९२१ ते १९४७ हे गांधीयुग मानले जाते. हे भारतीय स्वातंत्र्य-आंदोलनाचे तेजस्वी चैतन्यशाली युग होय. हेच आपल्याकडील इब्सेन-प्रभावाचेही युग आहे. ब्रिटिशांविरुद्ध झगडण्याचा एक भाग हाही होताच की ब्रिटिशेतर– युरोपीय शक्तींना कुठल्या ना कुठल्यातरी स्तरांवर दाद देणे. इब्सेनला याचा फायदा मिळून गेलेला आहे. एरवी वरेरकर, के. ना. काळ्यांसारख्या साहित्यिकांनी शेक्सपीयरला इब्सेनच्या तुलनेत 'अवजड मढे' ठरविले नसते.

इब्सेनचे मोठेपण मराठी माणसांना इंग्रजी अनुवादांतून कळले (आजही तसेच कळते); रंगभूमीवरील इंग्रजी प्रयोगांमुळे नाही. १९०७ सालचे एडमंड गॉसनी लिहिलेले इब्सेन-चरित्रही काही मराठी नाटचाभ्यासकांनी वाचले असणार. पण इब्सेनच्या नाटकांचे मोठेपण मराठी सुशिक्षितांच्या मनावर ठसले

ते बर्नाड शॉमुळे. शॉचे ' क्विन्टेसन्स ऑफ इब्सेनिझम ' १९२२ मध्ये आले. आणि शॉला नोबेल पुरस्कार १९२५ मध्ये मिळाला. या दोहोंचा तत्कालीन मराठी साहित्य व नाट्यरसिकांवर असा परिणाम झाला की, इब्सेन-शॉ ही नावे जोडीने उच्चभ्रू साहित्यरसिकांत परवलीचा शब्द बनली (अलीकडे जशी सार्त्र-काम्यू बनली होती तशी). ' गुरू ' या कल्पनेला मराठी माणूस मनातून मानतो. इब्सेन हा शॉचा गुरू. त्यामुळे इब्सेन हा तर काहींच्या भक्तीचा विषय बनला. १९१७ साली रशियात बोल्शेविक क्रांती यशस्वी झाली ही घटना या भक्तीला पूरकच होती कारण नोरा आणि डॉक्टर स्टोकमान या व्यक्तिरेखांमुळे इब्सेन हा बोल्शेविकांचाही आवडता नाटककार होता. अर्थात हे सारे इब्सेन-प्रेम मुंबई-पुणे-नागपूर यांसारख्या शहरांपुरतेच मर्यादित होते. इतरत्र बालगंधर्वांची परंपराप्रिय नाटकेच भक्तीचा विषय होती.

१९२० नंतरचे गांधीयुग महाराष्ट्रात साहित्याच्या दृष्टीने नव्या कल्पनांच्या स्वागताचे युग होते, समाजवादाचे युग होते. मराठी माणसाला ' मार्क्स ' माहीत करून देण्याचे होते. ' स्वातंत्र्य ' आणि ' सत्य ' या कल्पनांना अर्थ होता; मोल होते. या काळातील सारे पुरोगामी मराठी साहित्यिक, एकीकडे मार्क्स आणि जोडीला इब्सेन-शॉ यांनी प्रभावित झालेले होते, आणि दुसरीकडे भारतीय स्वातंत्र्याचे स्वप्न पाहात होते. **या काळात इब्सेनची ' मधली ' नाटके आणि तेवढीच नाटके लोकप्रिय झाली.** म्हणजे खऱ्याखुऱ्या अर्थाने ' डॉल्स हाऊस ', ' घोस्ट्स ', ' एनिमी ऑफ दी पीपल ', एवढीच नाटके वाचली गेली. कारण ही नाटके पुरोगामी कल्पनांचा पुरस्कार करणारी होती. ' हेडा गाब्लर ' व ' मास्टर बिल्डर ' ही उत्तर-इब्सेनी नाटके कोणी वाचली नसतीलच असे नाही; पण त्यांचे संदर्भ तत्कालीन नाट्यसमीक्षेत फार क्वचित येतात. इब्सेनच्या उत्तर-काळातील आठ नाटके आणि पूर्वकाळातील 'वायकिंग्ज' सोडल्यास अकरा नाटके, बाजूलाच ठेवली गेली. आणि आजतागायत तीच परिस्थिती आहे. १९२४ नंतर इब्सेनची नाटके विश्वविद्यालयीन पातळीवर अधूनमधून अभ्यासक्रमात आलीच नाहीत असे नाही. पण तीही ' मधला इब्सेन ' समोर ठेवूनच आलेली दिसतात. ती शिकवायलाही समर्थ प्राध्यापक नसत अशी वरेरकरांची तक्रार होती.

पण ' मधल्या ' इब्सेनचा मराठी नाटकावर **जो प्रभाव व परिणाम झाला तो मूलभूत स्वरूपाचा आहे.** तो पुरेसा सखोल किंवा समाधानकारक आहे असे नाही. पण तो मूलभूत स्वरूपाचा मात्र आहे. म्हणजे त्या प्रभावामुळे मराठी नाटक बदलून गेले. **पाचअंकी संगीत पौराणिक-ऐतिहासिक नाटक जाऊन तीनअंकी सामाजिक समस्याप्रधान नाटक आले** असे या परिवर्तनाचे वर्णन अत्यंत थोडक्यात करता येईल. शेक्सपीयरच्या प्रभावामुळे मराठीला कोणी शेक्सपीयर लाभला असे नाही; तसेच इब्सेनच्या प्रभावामुळे मराठीत कोणी इब्सेनएवढा मोठा नाटककार निर्माण झाला असे नाही. पण मराठी नाटकाने एक वेगळी दिशा घेतली हे खरे. आणि या दिशेने सुरू झालेला प्रवास आजतागायत संपलेला दिसत नाही. ब्रेस्टप्रणीत ' एपिक ' नाटक-' अजब न्याय वर्तुळाचा ', ' घाशीराम ' किंवा ' तीन पैशाचा तमाशा ' सारख्या नाटकांना जन्म देणारे ठरले असले तरी तीनअंकी सामाजिक नाटकाची पकड आजही जाणवावी एवढी भक्कम आहे. मग इब्सेनचे नाव कोणी घेओत न घेओत.

विसाव्या शतकाच्या सुरुवातीस मराठी पाचअंकी संगीत नाटक ऐश्वर्याच्या शिगेस पोहोचले होते. खाडीलकर-गडकऱ्यांसारखे (शेक्सपीयर-मोलिएर पठडीतील) नाटककार आणि बालगंधर्व, माने, कोल्हटकर यांच्यासारखे नट यांची आणि संगीत नाटकांची रसभरित वर्णने मराठी माणसांचा पूर्वी आवडता विषय असे. याही नाटकांचे स्वतःचे सामर्थ्य अन् काळ होता. रात्रभर रंगणारी आणि क्लासिकल संगीताने गाजणारी अशी ही नाटके होती. ' एकच प्याला ' ही शोकात्मिका आणि ' संशयकल्लोळ ' ही सुखात्मिका ही आदर्शांची परमावधी होती. पेट्रोमॅक्सच्या बत्त्यांच्या प्रकाशात रंगणाऱ्या या नाटकांनी तत्कालीन नाट्यरसिकांना वेडे केले होते. अर्थात अशा नाटकांकडून नवे अपेक्षिण्यासारखे काही उरलेले नव्हते. या नाटकाच्या संघर्षात आणि स्पर्धेत उभे राहील असे नवे नाटक बऱ्याच सुजाण नाट्यरसिकांना हवे मात्र होते. ते नाटक इब्सेन-शॉच्या चहात्या नाटककार-दिग्दर्शकांनी यथाशक्ति दिले.

असे पहिले नाटक म्हणून " सरलादेवी " हे सांगितले जाते. ३१ डिसेंबर १९३१ रोजी वा. वा. भोळे यांच्या ह्या नाटकाचा प्रथम-प्रयोग पुण्याला केला गेला.

या नाटकाचे तंत्र इब्सेनी होते; पण खुद्द नाटककारांनी मात्र ते आपण नकळत वापरले असे सांगितले. तंत्र याचा अर्थ एकप्रवेशी अंक असे तीन अंक असणारी शोकान्तिका असा अर्थातच नाही, तर रिट्रॉस्पेक्टिव्ह टेक्निक् म्हणजे 'घोस्ट्स' मध्ये वापरले आहे ते वर्तमानकालीन घटनांतून, संघर्षातून भूतकाळाची उलगड करण्याचे तंत्र. या नाटकात कुमारी-मातेची समस्या असून मुख्य पात्रे सत्यपाल आणि सरला यांच्यात संघर्ष होतो. या नाटकाच्या प्रभावी प्रयोगाचे वर्णन द. रा. गोमकाळे यांनी 'मी पाहिलेली नाट्यसृष्टी' या ग्रंथात केले आहे.[१] या वर्णनात नाटक किती अंकांचे होते, इतर पात्रांची नाती काय होती व सरलेचे शेवटी काय होते हे दिलेले नाही. पण हे नाटक शोकान्तिका असावे असा ग्रह वर्णनावरून होतो. 'पिलर्स ऑफ सोसायटी'त चुकलेल्या स्त्रियांचा उल्लेख आहे. तो व नोराचा संघर्ष भोळे यांच्यापुढे असावा.

"सरलादेवी" सोडल्यास इब्सेनी नाटकाच्या मराठी अवताराशी अतूटपणे निगडित नाव दिसते ते 'नाट्यमन्वन्तर' या अल्पायुषी नाट्यसंस्थेचे. या नाटकमंडळीची स्थापना झाली तीच मुळी इब्सेन व शॉ-प्रणीत नाटक मराठीत आणून क्रांती घडविण्याच्या उद्देशाने १९३३ साली.[२] श्री. वि. वर्तक, के. ना. काळे, अनंत काणेकर, त्र्यं. सी. कारखानीस, पार्श्वनाथ आळतेकर, केशवराव भोळे, पद्मावती वर्तक, ज्योत्स्ना भोळे अशी पुढे ख्यातनाम झालेली मंडळी या वास्तववादी आणि नवरंगभूमीनिर्मितीशी निगडित होती. स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनीच करणे हा त्या वास्तववादाचा भाग होता व तो पार पडल्याने आणि उत्कृष्ट तऱ्हेने पडल्याने 'नाट्यमन्वन्तर' एकदम प्रसिद्धीच्या झोतात आले (सरलादेवीत स्त्री-नटचा नव्हत्या).

मौज म्हणजे इब्सेनी रंगभूमी स्थापन करायला निघालेल्या 'नाट्यमन्वतर'ने पहिले रूपांतरित नाटक आणले ते मात्र इब्सेनचा व्याही ब्योर्नसन याचे. त्याच्या 'गॉण्टलेट' या इंग्रजी रूपांतराचे मराठी रूपांतर 'आंधळ्यांची शाळा' हे होते. १–७–१९३३ रोजी मुंबई येथे या नाटकाचा पहिला प्रयोग झाला व पुढे त्याला उदंड यश मिळाले. हे नाटक इब्सेनचे म्हणून लोकांत पसरले कारण प्रयोगाच्या वेळी स्टेजवर इब्सेनचे चित्र व शॉचा पुतळा ठेवलेला असे. वर्तकांनीच रूपांतरित केलेले **'वायकिंग्ज ऑफ हेल्गेलॅण्ड', तक्षशीला** या नावाने २–१२–३३ रोजी रंगभूमीवर आले, पण त्याला फारच थोडे यश मिळाले. या दोन्ही नाटकांचे प्रयोग उत्तम होत. वर्तक हे केशवसुतांचे भक्त आणि पुरोगामी विचारांचे असूनही त्यांनी रूपांतराचे काम येथेच सोडून दिले. तक्षशीला जोरदार गेले असते तर कदाचित त्यांनी आणखी काही रूपांतरे केली असती. पण तसे झाले नाही. दीड-पावणेदोन वर्षांत 'नाट्यमन्वन्तर'ही फुटली, आणि 'इब्सेन थिएटर' मराठीत आणण्याचा एक प्रयत्न संपुष्टात आला. हे दुर्दैव मोठेच होते असे आज वाटल्यावाचून राहात नाही.

वर्तकांना व्यावसायिक यश हवे होते. 'वायकिंग्ज' पौराणिक आहे, ते तत्कालीन बालगंधर्वप्रेमी प्रेक्षकांनाही रुचेल असा असलेला त्यांचा अंदाज फसला. स्वतःच्या पत्नीला व जोत्स्नाबाईंना मात्र योग्य भूमिका असल्याने त्यांची कामे वाहवा मिळवून गेली. 'तक्षशीला' (१९३३) अनुवाद म्हणून वाचनीय आहे. त्यातील संस्कृतप्राचुर्य जाणवते, पण मूळ नाटकाला पौराणिक डूब असल्याने ते खपून जाते. रूपांतर पाहताना वर्तकांसमोर 'विकारविलसित' किंवा 'झुंजारराव' यांसारखी नाटके होती असे पात्रांना त्यांनी दिलेल्या नावांवरून वाटते. विकारविलसित जसे 'एका नगरीत' घडते तसे तक्षशीला 'एका द्वीपावर' घडते. नाटकात मराठी वातावरण आणण्याचा प्रयत्न नाही.

इब्सेनची त्या काळी गाजणारी नाटके वर्तकांना रंगभूमीवर आणणे व्यावसायिक दृष्ट्या धोक्याचे वाटले असावे. पण 'आंधळ्याची शाळा'ची जी छायाचित्रे उपलब्ध आहेत त्यावरून सुटाबुटांतील पुरुष व नऊवारी साड्यांतील नटचा घेऊनही ते 'डॉल्स हाऊस' उभे करू शकले असते असे वाटते. 'डॉल्स हाऊस'चे मराठी रूपांतर– घरकुल ३३ सालीच अनंत काणेकरांनी तयार केले होते. आंधळ्याची शाळामागोमाग ते तापल्या तव्यावर आले असते तर उचलले गेले असते. पण हे रूपांतर रंगभूमीवर यायला आणि पुस्तकरूपाने उपलब्ध व्हायला मध्ये आठ वर्षे गेली.

ज्या श्रेयासाठी 'नाट्यमन्वंतर' आणि त्या काळी लोकप्रिय असलेले नाटककार भा. वि. वरेरकर धडपडू पाहात होते ते श्रेय प्रत्यक्षात हाती लागले ते अत्रे यांच्या. इब्सेनी पद्धतीची नाटके म्हणून अत्र्यांची 'घराबाहेर' (१९३४) आणि 'उद्याचा संसार' (१९३५) ही नाटके रंगभूमीवर आली. त्यांना दणदणीत यश मिळाले.

अनुक्रमणिका

घराबाहेर पडणारी नायिका मंगळसूत्र तोडते या कारणासाठी हे संगीत पदे असणारे नाटक असूनही बालगंधर्वांनी नाकारले, ही घटनाही बोलकी आहे. १९२८ साली अत्रे इंग्लंडहून शिक्षणशास्त्रविषयक डिप्लोमा घेऊन आले होते. तारुण्य, आत्मविश्वास आणि नव्या जगाचे दर्शन यांच्या जोरावर त्यांनी ही नाटके लिहिली. या तीनअंकी नाटकांत संगीत पदे फार मर्यादित होती. सामाजिक समस्या विचारणे हे नाटककाराचे काम आहे, उत्तर देणे हे नव्हे हे इब्सेनचे अवतरण अत्र्यांनी उद्याच्या संसारातल्या प्रस्तावनेत दिले आहे. आणि या नाटकांमुळेच सामाजिक समस्या, तीनअंकी रचना, थोडाफार वास्तववाद, शोकात्म रंग ही वैशिष्टये इब्सेनी नाटकाची वैशिष्टये मानली गेली ती कायमचीच.

'घराबाहेर' मध्ये निर्मला ही नायिका शौनकच्या संसारातून बाहेर पडते. कारण सासरे व दीर दोघेही तिच्याकडे वाईट नजरेने पाहतात. तिचा विनयभंग करतात. पण काही काळ ज्या वकिलाकडे निर्मला आसऱ्याला म्हणून राहते तोही तिला वश करायचा प्रयत्न करतो. पण शेवट गोड होतो. शौनक स्वतंत्र बिऱ्हाड करतो व मुलांच्या ओढीने निर्मला नव्या घरात परतते. ती सीतेप्रमाणे शुद्ध आहे असे सर्वजण म्हणतात.

'उद्याचा संसार' ही शोकान्तिका आहे. बॅरिस्टर विश्राम याच्या व्यसनीपणामुळे आणि बाहेरख्यालीपणामुळे संसाराची वाताहत होते. त्याची पत्नी करुणा दुसऱ्या मजल्यावरून उडी टाकून आत्महत्या करते. उद्याचा संसारमधील शेवटचा संवाद गाजला. तो लिहिताना डॉल्स हाऊसमधील नोरा ह्वेलमरचा अखेरचा संवाद आपल्यासमोर होता हे अत्र्यांनी प्रस्तावनेत म्हटले आहे.

या दोन्ही नाटकांत अत्र्यांनी सुटाबुटांतील व्यक्ती स्टेजवर आणल्या. पाश्चात्त्य वातावरण आणले. रंगभूमीवर पडदे न सोडता 'सेट' उभारला. 'उद्याचा संसार' वरील 'घोस्ट्स'ची छाया स्पष्ट आहे. वडिलांची पापे मुलांना भोवतात हे सूत्र अत्र्यांनी विश्राम व त्याचा मुलगा यांना लावले आहे. करुणाचे गच्चीवरून उडी मारणे आणि सोलनेसचे टॉवरवरून खाली पडणे नाटकाच्या शेवटीच येते हा योगायोग नाही. पण अत्र्यांनी इब्सेनी रचना घेतली असली तरी ही नाटके व्यक्तिरेखा, संवाद, आणि स्वीकृत मूल्ये यांच्याबाबत गडकऱ्यांच्या नाटकांच्या संक्षिप्त आवृत्त्या आहेत. खरे म्हणजे ही नाटके 'रिॲक्शनरी' आहेत. क्रांतिवादी नसून प्रतिक्रांतिवादी आहेत. अन्याय दूर व्हावा हे ती मांडीत असली तरी प्रत्यक्षात ती पारंपरिक हिंदू मूल्यांचाच गौरव करतात. डॉ. गौतम व करुणा यांचे संबंध डॉ. ऱ्हॅन्क व नोरा यांच्या संबंधाची आठवण करून देतात. तरी स्त्रीने अगतिक होऊन आत्महत्या करणे हा 'हिंदू शेवट' ते टाळू शकत नाहीत. उल्हास हा घनःश्यामची तर विश्राम हा सुधाकराचीच आठवण करून देतो. नवे विचार व जुनी मूल्ये मानणाऱ्या नव्या-जुन्या पिढीतील दोघांनाही सांभाळण्याची अत्र्यांची ही कसरत आहे.

अत्रे हे पिंडानेच शोकनाट्यकार नव्हते. पुढे ते 'साष्टांग नमस्कारा'च्याच दिशेने गेले व विनोदी नाटककार म्हणून गाजले. ते इब्सेनी धर्तीच्या शोकात्म नायक-नायिका निर्माण करू शकले नाहीत. आणि ही महत्त्वाची उणीव इब्सेनी पठडीतील म्हणून जी नाटके पुढे मराठीत आली त्या सर्वांतच राहिली. इब्सेनच्या 'मधल्या' नायक-नायिकांचे वैशिष्टय हे की ते आधुनिक मूल्ये घेऊन समाजविरुद्ध उभे राहतात. त्यांचा पराभव होतो पण ते तेजाने झळाळून उठतात. व्यक्तिगत संघर्ष हा मूल्यसंघर्ष ठरतो. शोकान्तिका होते ती स्वभावातील दोषामुळे नव्हे तर या संघर्षाची गती रोखली जाऊ शकत नाही त्यामुळे. इब्सेनी बाह्यांगे मराठी नाटककारांनी उचलली पण अंतरंग त्यांना गवसले नाही असे सर्व समीक्षक म्हणतात. तेव्हा खरे म्हणजे त्यांच्यासमोर इब्सेनी नायक-नायिका असतात.

इब्सेन आणि शॉ यांच्या लिखाणांतील फरक सुरुवातीपासून नीट समजून न घेतल्याने इब्सेनी नाटकाचे 'अंतरंग' मराठी नाटककारांच्या हातून निसटले. हाती लागले ते अपवादानेच. इब्सेनी नायक-नायिका जिवंत व्यक्ती वाटतात व त्यांचा मूल्यसंघर्षही उमलतो. शॉची पात्रे शॉचे विचार बोलत राहतात. अत्रे हे बोलूनचालून डॉ. आंबेडकरांनी म्हटल्याप्रमाणे 'मराठीचे शॉ' होते. 'घराबाहेर' आणि 'उद्याचा संसार'-सारखी भडक, बटबटीत पण गंभीर नाटकेही पुढे त्यांनी लिहिली नाहीत. दुर्दैव म्हणजे इब्सेनभक्त वरेरकर यांचे नायक-नायिकाही वरेरकरांच्याच कल्पना बोलीत

अनुक्रमणिका

राहिले. ती पात्रे आणि त्यांचे संघर्ष जिवंत होण्याऐवजी 'नाटकी'– स्टेजी ठरले. परिणामी आज वरेरकरांचे एकही नाटक रंगभूमीवर शिल्लक नाही, होत नाही.

वरेरकरांचे नाट्यलेखन १९०७ पासून चालू होते. इब्सेन आपल्याला कीर्तिकरांमुळे १८९५ पासूनच परिचित असल्याचा दावा वरेरकर करीत. पण कीर्तिकरांच्या साहित्यसंमेलनाध्यक्ष म्हणून केलेल्या महत्त्वाच्या भाषणात (१९०९) इब्सेनचा नामोल्लेखही नाही. आणि वरेरकरांची इब्सेनी पठडीतील नाटके त्यांच्या 'सत्तेच्या गुलामा'नंतरची म्हणजे १९२३ नंतरची आहेत. 'तुरुंगाच्या दारात', 'करग्रहण', 'नवा खेळ', 'सोन्याचा कळस', 'उडतीं पाखरे' ही मराठीत इब्सेनी पठडीतील नाटके म्हणून प्रचलित झाली. तीनअंकी रचना, एकप्रवेशी अंक, नवे नवे सामाजिक प्रश्न–उदा., हुंडाबळी, कामगारस्थिती–नाट्यरूपाने मांडणे, दीनदुबळ्यांविषयीचा जिव्हाळा, बंडखोर स्वातंत्र्यप्रेमी स्त्रीरेखा, समाजवादी कल्पनांचा पुरस्कार, ही वरेरकरी नाटकांची वैशिष्टये आहेत.[३] वरेरकरांचे संवाद आज थोडेफार संस्कृतप्रचुरच वाटतात. पण त्यांच्या काळाच्या मानाने सुटसुटीत व बोलीभाषेला जवळचे आहेत. स्थळ-काळाचे व घटनांचे ऐक्य हे इब्सेनी नाटकांचे वैशिष्टय धरून वरेरकरांनी ते 'उडती पाखरे'त आणले आहे. भविष्य-काळाच्या संघर्षातून भूतकाळाची उलगड ही रिट्रॉस्पेक्टिव पद्धत मात्र ते वापरीत नाहीत.

वरेरकरांना घसघशीत यश मिळाले ते त्यांनी समस्या मांडल्यामुळे आणि ते 'प्रगमनशील' होते म्हणून. पण मोलिएरच्या पठडीत ते सुरुवातीस होते. मोलिएर ते इब्सेन हा प्रवास करण्याऐवजी ते दोघांचा मेळ बसवीत राहिले. त्यांचा पिंडही अन्यांप्रमाणेच शोकनाट्यकाराचा, गंभीर आणि चिंतनशील नव्हता. भाराभार लिहिण्याचा मोह त्यांना आवरला नाही. त्यांनी इब्सेनला दैवत मानले खरे; पण इब्सेनप्रमाणे केवळ नाट्यावर लक्ष केंद्रित केले नाही. प्रतिभा आणि काव्यात्मता यांची उणीव त्यांनी नाटकी प्रसंग आणि खटकेबाज संवाद यांनी भरून काढायचा प्रयत्न केला.

इब्सेनच्या 'डॉल्स हाऊस'चे वरेरकरकृत रूपांतर खेळघर (१९६५) हे आहे आणि वाईल्ड-डकचे रूपांतर वनहंसी (१९६२) हे आहे. ही वाचनीय आहेत. इब्सेनप्रेमाची ज्योत अनेक नाट्यप्रेमी रसिकांच्या मनात वरेरकरांनी पेटविली याबद्दल आपण त्यांचे ऋणी राहिले पाहिजे. त्यांना पुढे गौरवार्थ पद्मविभूषण पुरस्कार मिळाला; पण त्यांची नाटके मात्र दीर्घजीवी ठरली नाहीत. वाईट म्हणजे खांडेकरांपासून द. रा. गोमकाळ्यांपर्यंत अनेक समीक्षक त्यांच्या इब्सेन-प्रेमाची व नवनाट्यनिर्मिती-प्रयत्नांची कमीजास्त प्रमाणात भंबेरीच उडविताना दिसतात. 'वरेरकर आणि मराठी रंगभूमी' या आपल्या ग्रंथात द. रा. गोमकाळ्यांनी संपूर्ण प्रकरण[४] इब्सेन आणि मामा वरेरकर हे अगदी भिन्न प्रवृत्तीचे व भिन्न प्रकारचे नाटककार आहेत हे दाखविण्यासाठी खर्ची घातले आहे. वरेरकरांच्या नाटकांत गांभीर्य नाही, स्त्रीरेखांत खरे बंड नाही, जीवनाचे शोकात्म दर्शन नाही, भूतकाळाची उलगड नाही, व्यक्तिवादावर भर नाही इत्यादी अनेक आक्षेप त्यांनी घेतले आहेत. कदाचित या प्रकारच्या समीक्षेचा धसका घेऊनच की काय, वरेरकरांच्या पुढच्या पिढीतील कोणाही नाटककाराने इब्सेनशी नाते आहे हे स्पष्टपणे राखण्याचा वा सांगत राहण्याचा प्रयत्न केला नसावा.

मो. ग. रांगणेकर यांना इब्सेनी नाटककार म्हणून कोणी म्हणत नाही. खुद्द त्यांनाही इब्सेनी असण्यात रस नव्हता. पण त्यांच्या १९४२ साली आलेल्या 'कुलवधू' वर मात्र मराठीतील 'डॉल्स हाऊस' म्हणून कायमचे शिक्कामोर्तब होऊन बसले आहे.

'कुलवधू'ची कथा नोराच्या कथेला समांतर जाते. बेकारीग्रस्त व आजारी नवऱ्याला आधार देण्यासाठी भानुमती ही कुलीन स्त्री फिल्मी जगतात नटी म्हणून जाते व तेथे यशस्वी होते. कौटुंबिक स्थिती सुधारते, पण नवऱ्याला पत्नीचे यश असह्य होते. भानुमतीच्या सत्कारात त्याला प्रेक्षकांत बसावे लागते व मग स्फोट होतो. तो भानुमतीला अद्वातद्वा बोलतो. भानुमतीही संतापते व स्त्रीमुक्तीचे विचार मांडते. आपल्या मुलांची विनंतीसुद्धा आपण मानणार नाही हें सांगून बॅग घेऊन घराबाहेर पडते. फरक एवढाच की ती बाप्पाकडे म्हणजे नवऱ्याच्याच वडिलांकडे राहायला जाते.

हे तीनअंकी 'संगीत' नाटक असले तरी ते तीनअंकी 'सामाजिक' नाटकही आहे. त्यात एकप्रवेशी अंकरचना आहे. संवाद-संवादांतून शेवटी स्फोट आहे. भानुमतीचे बंडखोर विचार सुस्पष्टपणे मांडायचा प्रयत्न

आहे. पण भानुमतीच्या पाठीशी भक्कम व्यावसायिक यश आणि सासरा उभे राहिल्याने तिची शोकान्तिका दारुण ठरत नाही. नोरा आत्माविष्कारासाठी बाहेर पडते तर भानुमती यश घेऊनच. अनेक समकालीन समीक्षकांनी झोडले तरी 'कुलवधू'ला अतोनात यश मिळाले. मराठी नोराची म्हणजे भानुमतीची भूमिका करणाऱ्या जोत्स्ना भोळे त्यांच्या पिढीच्या लाडक्या अभिनेत्री बनल्या. 'कुलवधू'ची साहित्यिक गुणवत्ता पुरेशी नाही हे दाखविणे सोपे आहे; परंतु 'कुलवधू'त उपस्थित केले गेलेले स्त्रीमुक्तीविषयक प्रश्न आजही भेडसावत आहेत. भानुमती त्या काळी पुरेशी प्रातिनिधिक वाटली नसली, तरी आज तिच्या भावना अनेक स्त्रियांना आपल्या वाटू शकतील अशा आहेत. त्यांना जातिमर्यादा उरलेली नाही.

अर्थात रांगणेकरांनी पुढे तद्दन व्यावसायिक आणि प्रतिगामी नाटकेच लिहिली आणि त्यामुळे 'कुलवधू' हे रांगणेकरांनी लिहिलेले पण त्यांचे नसलेले नाटक झाले ही वस्तुस्थिती डावलता येत नाही; पण रांगणेकर लोकप्रिय राहिले हेही विसरता येत नाही.

१९४१ साली काणेकरांचे "**घरकुल**" डॉल्स हाऊसचे प्रामाणिक रूपांतर म्हणून प्रकाशात आले. रंगभूमीवर ते चालले नाही. नाटकाला असलेली के. ना. काळे यांची प्रस्तावना उद्‌बोधक ठरली. १९२७ च्या आधीपासूनच के. ना. काळे इब्सेनने भारलेले होते याची साक्ष निश्चब्द शारदेच्या पहिल्या खंडातील काळे–पु. य. देशपांडे यांचा पत्रव्यवहार देतो. पण ही प्रस्तावना नाटक रंगभूमीवर उभे राहण्यास उपयोगी ठरली नाही. प्रामाणिक रूपांतरालाही काय काय अडसर येतात, तडजोडी कराव्या लागतात हे घरकुलवरून कळते. घरकुलातील नायिकेला डॉक्टरांना नऊवारीच्या ओच्यातून बोरे काढून द्यावी लागतात, आणि मंगळसूत्र काढून देण्याऐवजी अंगठी काढून देण्यावर समाधान मानावे लागते. पार्टी-डान्स'ला येथे वेगळाच संदर्भ द्यावा लागतो आणि आजारी नवऱ्याला महाबळेश्वरला नेल्याने खर्चातील गांभीर्य खाली येते. हे रूपांतर काणेकरांचे असूनही त्यात संस्कृतप्राचुर्य कमी नाही.

४१ साली 'डॉल्स हाऊस'चे आणखी एक रूपांतर आर. आर. अष्टेकरांनी केले व अहमदनगरच्या 'बागडे थिएटर'मध्ये भरपूर गर्दीसमोर आणले. हा प्रयोग गाजला तो नाटक इब्सेनचे होते म्हणून नव्हे; तर स्त्रियांच्या भूमिका स्त्रियांनीच केल्याने. पण छोट्या नगरातूनही सुशिक्षित वर्गात इब्सेनविषयी थोडेफार का होईना कुतूहल होते असाही निष्कर्ष काढता येईल.

गो. के. भटांचे **गृहदाह** (१९४३) 'कुलवधू'च्या शेवटाला कलाटणी देते. या नाटकाचे १०-१२ प्रयोग झाले व दोन आवृत्त्या आल्या. दोन पारितोषिकेही मिळाली. वर्तक व के. ना. काळे हे भटांचे सल्लागार होते. या नाटकात नवरी शैला नटी होते व गाजते. नवरा महेश त्रास सोसतो. घर तापते. शैला मुंबईला दुसरे बिऱ्हाड करते. मनस्ताप होणारा नवरा महेश अखेरीस मुलगी 'लता' घेऊन आपल्या घरी येतो. शैलाला स्कोप मिळतो. 'डॉल्स हाऊस'मध्ये जसा शॉक ह्वेलमारला बसतो तसा येथे शैलाला बसतो. नाटकाच्या अखेरीस हुंदके न आवरणारी शैला ह्वेलमारच्या थाटात म्हणते–

> " गेले ! सगळे गेले ! सगळे गेले ! वऽरं !
> जाता आहात; तर जा ! तुमच्यावर माझं प्रेम
> आहे महेश ! मी तुम्हाला खेचून आणीन !
> तुम्हाला माझ्याकडे यावं लागेल परत ...
> यावं लागेल परत ! ..."

आणि पडदा पडतो. 'कुलवधू'त नटी बाहेर पडते तर येथे नटीचा नवरा बाहेर पडतो. घर परत जुळण्याच्या सुरावर नाटक संपते. घर मोडण्यापेक्षा, नुसताच 'गृहदाह' होणारी, भांडाभांडी होऊन सामोपचाराने गोड शेवट होणारी नाटकेच पुढे निर्माण होत गेली. रांगणेकरांनी अत्र्यांच्या 'घराबाहेर'च्या सुखान्ताची तळी पुढे उचलून धरली. तीच लोकप्रिय झाली. ही परंपरा 'प्रेमा तुझा रंग'पर्यंतच नव्हे तर पार 'असं घडलंच कसं ?'पर्यंत चालूच आहे. 'घरकुल'च्या प्रस्तावनेवरून ४०–४२ च्या आसपास 'डॉल्स हाऊस'ची आणखीही दोन-तीन रूपांतरे आली असावीत व त्यांचे प्रयोगही झाले असावेत असे दिसते. पण त्यांचा तलास लागत नाही.

'डॉल्स हाऊस'च्या रूपांतरांना लाभलेली चलती पाहून ह. वि. देसाई यांनी 'घोस्ट्स'चे रूपांतर 'जळते शरीर' (१९४३) म्हणून केले. हे रूपांतर वाचले गेले असावे, पण रंगभूमीवर आल्याचे दिसत नाही. ह. वि. देसाई हे वरेरकरांचे चहाते साहित्यिक होते ही लक्षात घेण्याजोगी गोष्ट आहे. हे रूपांतर प्रामाणिक आहे. त्यात पॅस्टर मॅण्डर्स आर्य समाजिस्ट होतो एवढेच.

अनुक्रमणिका

पण हे रूपांतर जिवंत वाटत नाही. संवाद पुस्तकी भाषेत आहेत. कदाचित रंगभूमीवर न येण्याचे हे एक कारण ठरले असेल. "एनिमी ऑव्ह द पीपल' मराठीत प्रथम आले ते १९३४ साली. "लोकांचा वैरी" हे त्याचे रूपांतर नाना खाडीलकर यांनी केले होते व नाटच-प्रयोग सांगलीला 'देवल क्लब'ने केला होता. त्या वेळी १०० ते १५० प्रेक्षक उपस्थित होते. पण हे रूपांतर छापले गेले नाही व त्याचे प्रयोगही झाले नाहीत.

असे असले तरी, स्वातंत्र्यपूर्व काळातदेखील इब्सेनच्या इतर नाटकांची एकामागून एक रूपांतरे झाली आहेत आणि त्यांतील काही रंगभूमीवर गाजली आहेत असे दृश्य दिसत नाही. रंगभूमीवर गाजली ती 'डॉल्स हाऊस' च्या प्रभावाखाली लिहिली गेलेली स्वतंत्र नाटके. पण ती इतकी दणकून गाजली की स्वातंत्र्योत्तर काळात पुढे आलेले पु. ल. देशपांडे, कानेटकर, तेंडुलकर यांच्यासारखे नाटककार त्यांच्या प्रभावाखाली आल्यावाचून राहिले नाहीत. त्यांच्यापैकी कोणीच इब्सेनशी सुस्पष्ट नाते राखण्याचा वा जोडण्याचा खास प्रयत्न केला नाही; पण बराच काळ इब्सेनी तीन-अंकी सामाजिक नाटकांची चौकटही ते दूर सारू शकले नाहीत. मराठी माणूस कोणतीही नवी गोष्ट उशिरा स्वीकारतो आणि ती सोडतानाही उशीर करतो हे खरे.

..."मी लगेच ह्या सामाजिक अन्यायाचे तोंड फोडण्यास आपले हात आखूड आहेत हे जाणून आंतर-जातीय विवाहावर नाटक लिहिण्याचे ठरविले. तोच समाजात विवाहसंस्थेलाच सुरुंग लावण्याचा आदेश देणारी तीनअंकी नाटके निघाल्याची अफवा पसरली आणि माझ्या त्याही नाटकावर कायमचा पडदा पडला. 'नांदा सौख्यभरे' हे भरतवाक्य जुने झाले आणि सुखाने न नांदणाऱ्या जोडप्यांची नाटके लोकप्रिय झाली. नायिका बेधडक बॅग घेऊन घराबाहेर पडू लागल्या. एकदा तसले नाटक मी आमच्या हिच्या हातात पाहिले आणि घरातील बॅग कुलूप दुरुस्त करण्याच्या मिषाने बाहेर नेऊन चोरबाजारात विकून टाकून निर्धास्त झालो. त्यानंतर पुन्हा बॅग म्हणून घेतली नाही!" अशी 'डॉल्स हाऊस'च्या प्रभावा-खाली लिहिल्या गेलेल्या नाटकांची खिल्ली पु. लं. नी १९५० साली उडविली खरी; पण ५० च्या आसपास गंभीर नाटकांच्या निर्मितीच्या संदर्भात, त्या वेळच्या नव्या दमाच्या मराठी नाटककारांजवळ–दिग्दर्शकां-जवळ इब्सेनला पर्यायी आदर्शही नसावा असे दिसते. पी. डी. ए. सारखी नाटचसंस्थाही सुरुवातीस 'उद्याचा संसार'च करू पाहात होती. परिणामी पु. ल. हे अत्र्यांची, तेंडुलकर हे वरेरकरांची तर कानेटकर हे रांगणेकरांची जागा घेणारे पुढच्या पिढीतील नाटककार ठरले आणि हे स्वातंत्र्योत्तर काळातील सुरुवातीच्या नाटचरसिकांनी आनंदाने स्वीकारले.

स्वातंत्र्योत्तर काळात–नेहरू काळात–इब्सेनचे नाटक मराठी नाटककारांनी रूपांतरित स्वरूपात आणण्याची दिशाच सोडून दिली. इब्सेनी पठडीतील नाटके, स्वतंत्र नाटचकृती निर्माण होत राहिल्या; पण रूपांतरे दिसत नाहीत. इब्सेनऐवजी पु. ल. देशपांडे–शिरवाडकर–तेंडुलकर–कानेटकर यांच्या पिढीने वाईल्ड–शॉ–बॅरी–गॉल्सवर्दी–मॉम यांसारखे इंग्लिश नाटककारच रूपां-तरासाठी पसंत केलेले दिसतात. हाच कालखंड म्हणजे १९४७ ते १९६०–६५ हा कालखंड नवकविता-नवकथा यांचा कालखंड आहे. या कालखंडातील समीक्षकांच्या नव्या समीक्षेतही इब्सेनचे संदर्भ कमी होत जाताना दिसतात. १९६२ साली, इब्सेनच्या तीन नाटकांचे अनुवाद "युनेस्कोच्या मदतीने पौर्वात्य व पाश्चात्त्य मूल्यांच्या परस्परआकलनासाठी आखलेल्या युनेस्कोच्या महत्त्वाच्या योजनेचा भाग म्हणून साहित्य अकादेमी"ने प्रसिद्ध केलेले दिसतात आणि लगोलग १९६३ साली सदानंद रेग्यांचा 'ब्रान्द'चा अनुवाद प्रकाशित होताना दिसतो. अकादमीने के. ज पुरोहित यांचा 'हेल्गेलॅण्डचे चांचे', व्यं. रा. वनमाली यांचा 'भुते' आणि भा. वि. वरेरकर यांचा 'वनहंसी' हे तीन अनुवाद प्रकाशित केले आहेत. अर्थात हे अनुवाद व त्यांची प्रकाशने ही उत्स्फूर्त गोष्ट नव्हे. काम पार पाडण्याच्या पद्धतीने ते सारे झाले आहेत. पुरोहितांचा अनुवाद तक्षशीलेसारखाच संस्कृतप्रचुर आहे. 'व्यथापूर्वक', 'बिनालग्नाची', मद्याची चषकं, फिटंफाट असे मजेशीर शब्दही येतात. प्राचीन सागा वाङ्मयाची भाषा, प्राचीन संस्कृतच्या आधारानेच तरून जाता येईल हा वर्तकांचाच समज पुरोहितांनीही स्वीकारला आहे. 'भुते' हा वनमालींचा अनुवाद वाईट आहे. मॅण्डर्सच्या तोंडी त्यांनी मुंबई, कलकत्ता ही शहरे दडपून घातली आहेत. हे रूपांतर नसून अनुवाद आहे हे वनमालींच्या ध्यानातून बऱ्याच वेळा सुटले आहे. त्यामुळेच वाकडा मुरलीधर, मदिरा– पांढरी का

तांबडी ? भोजनगृहात जोडपे, उत्तमगृह, खंबीर चारित्र्य, चोळीचा खण यांसारखे अनेक शब्दप्रयोग वाचकाला पचवावे लागतात. वरेरकरांचा अनुवाद 'वनहंसी' हा जिवंत व वाचनीय आहे, पण त्यातही संस्कृतप्राचुर्य आहेच. ग्रेगर्स या व्यक्तिरेखेचे अचूक आकलन न झाल्याने त्याचे संवाद डळमळले आहेत. पण मूळ नाटकातील वातावरण त्यांनी बऱ्यापैकी आणले आहे.

अकादमीच्या अनुवादांच्या पार्श्वभूमीवर सदानंद रेगे यांचा 'ब्रान्द'चा अनुवाद खूपच सरस आणि पद्यमय असूनही प्रवाही वाटतो. 'ब्रान्द' बरोबरच तडफेने त्यांनी 'पेअर ग्यून्ट'चाही अनुवाद केला असता तर मराठी साहित्यरसिक त्यांचे कायमचे ऋणी झाले असते. कारण 'ब्रान्द' आणि 'पेअर ग्यून्ट' या एकाच नाण्याच्या दोन बाजू किंवा एकाच तत्त्वज्ञानाचे दोन परस्परभिन्न आविष्कार आहेत. इब्सेनचे स्व-वादी तत्त्वज्ञान 'ब्रान्द'मध्ये गड्द-गंभीर रूप घेते, तर 'पेअर'मध्ये रंगीत-हलकेफुलके रूप घेते.

स्वातंत्र्योत्तर काळात इब्सेनच्या नाटकांची रूपांतरे रंगभूमीवर मोजक्या स्वरूपात आली. **परि तू जागा चुकलासी** (१९६०) हे इब्सेनच्या 'एनिमी ऑफ दि पीपल' चे काटछाट केलेले रूपांतर होय. रॉयिस्ट विचारसरणीच्या ह. रा. महाजनींनी केलेले हे रूपांतर पुस्तकरूपाने प्रसिद्ध झाले व त्याचे दहा प्रयोगही मुंबईच्या कलामंडळाने केले.

काहीसे दिशाभूल करणारे नाव व पूर्ण चुकीचे मुखपृष्ठ असले तरी नाटकात मूळ कथानकाला धक्का लावलेला नाही. पब्लिक मीटिंगचा अंक पूर्ण गाळून चार अंकच ठेवलेले आहेत. डॉ. मधुकर (स्टोक्मान)ला एकच मुलगी दाखविली आहे व 'योगश्वरी'चे उष्ण झरे दाखविल्याने नाटकात धार्मिक रंग मिसळला गेला आहे.

नाटकातील व्यक्तिरेखाटण उदा., शेटजी, नामा शिंपी, आणि संवाद-भाषा मराठी रंगाच्या आहेत. पण त्याने बाध येत नाही. खटकतो तो नाटकाचा शेवट. डॉ. हा वैज्ञानिक प्रवृत्तीचा नायक आहे हे डोळ्यांआड करून महाजनींनी पौराणिक प्रतिमा आणि गालीबचे शेर वापरून शेवट एकदम सेंटिमेंटल केला आहे. आणि विशेष म्हणजे रॉयिस्ट असूनही बंडाची भाषा काढून टाकली आहे.

INT ने १९७४ साली आणलेले कोंडी हेदेखील 'एनिमी ऑफ दी पीपल'चे आणखी एक रूपांतर होय. अशोक शहाण्यांनी हे रूपांतर शंभूमित्र यांच्या 'दशचक्र' या बंगाली रूपांतरावरून आणले आहे. पण "कोंडीमध्ये इब्सेनने ज्या सामाजिक समस्यांची अत्यंत स्फोटक अशी हाताळणी केलेली आहे त्या स्वातंत्र्योत्तर भारतात आजही तुम्हा-आम्हाला प्रत्यही जाणवत आहेत. आम्हाला अशी आशा आहे की कोंडीच्या निर्मितीच्या अन्य लक्षणीय अंगांबरोबरच इब्सेनच्या अक्षर नाट्यकृतीचा प्रखर आशय या विसाव्या शतकातही मराठी प्रेक्षकांच्या मनात बिंब्रेल." हा INT चा अंदाज नाट्यप्रयोग उत्कृष्ट वठूनही फोल ठरला. कोंडीपाठोपाठ "कर्मधर्मसंयोगाने" शॉच्या 'पिग्मेलियन'वरून पु. ल. देशपांडे यांनी केलेले 'फुलराणी' INT ने आणले. 'कोंडी' पडले आणि 'फुलराणी' चालले. ७४ च्या आसपासदेखील इब्सेन पुनश्च रंगभूमीवर येण्याची शक्यता पुसली गेली. ज्यावर यशस्वी इंग्रजी चित्रपट निघतो तीच नाट्यकृती रूपांतरालाही निवडल्यास मराठी रंगभूमीवर यशस्वी होऊ शकते हा पु. ल. देशपांडे यांचा आडाखा नव्याने सिद्ध होऊन गेला. १९७६ मध्ये विनायक राजगुरू यांचे 'मास्टर बिल्डर'चे रूपांतर **'कलाकार'** प्रसिद्ध झालेले होते. पण ते रंगभूमीवर आले नाही. हे रूपांतर वाचनीय आहे. पण राममंदिरावर झेंडा लावण्याची कल्पना, आणि नंतरची छपरावर जाऊन झेंडा लावण्याची कल्पना, यांतील दुसरी कल्पना अस्सल वाटत नाही. त्यामुळे नाटकाच्या गाभ्यातच कच्चेपणा निर्माण होतो. यासाठी 'दुसराच पर्याय निर्माण करावयास हवा असे दिसते. रूपांतराला राजगुरूंनी 'मास्टर बिल्डर' निवडावे हे पुढचे पाऊल होय.

कळत नकळत, अप्रत्यक्षपणे इब्सेनी पठडीतील ठरू शकतात अशी अनेक नाटके स्वातंत्र्योत्तर काळात दाखविता येतील. तीनअंकी समस्याप्रधान नाटकाचा साचा आपल्या अंगवळणी पडल्यासारखा झाला आहे. आपल्या बऱ्याच नाटककारांनी इब्सेनची कुठली ना कुठली नाटके वाचलेली असतात किंवा ते जी इंग्लिश नाटके वाचतात त्यांचे नाते इब्सेनच्या नाटकांशी असते. 'तुझे आहे तुजपाशी' मधील शिकारी असणारा काकाजी 'डेड अवेकन' मधील ऊल्फहाईमची आठवण करून देईल; तर 'कधीतरी कोठेतरी'चे कथानक व

संगीत इब्सेन-अभ्यासकाला 'ओलाफ लिलयेक्रान्स' चे स्मरण देईल. 'किनारा' वर 'घोस्ट्स' ची किंवा 'महासागर' वा 'डेड अवेकन' ची अंधुकशी सावली पडलेली त्याला आढळेल. पण असे संदर्भ फार काही सांगू शकत नाहीत. इब्सेनप्रेम मराठी साहित्यिकांत होते व आहे एवढेच फक्त म्हणता येईल.

'पिलर्स ऑफ सोसायटी' पासूनच्या पुढच्या नाटकांतून इब्सेनने नुसते शोकात्म नायक-नायिका रंगविले नाहीत तर 'घर' या वास्तवालाच महत्त्व द्यायला सुरुवात केली. घर हे स्त्रीला कसे जखडते व दुःखी करते हे त्याने दाखविले; पण घरच्या घर कसे दुःखी होते हेही त्याने दाखविले. House हा शब्द डॉल्स-हाऊस नाटकाच्या शीर्षकातच आहे; पण 'घर' हे इब्सेनच्या पुढील अनेक नाटकांचे आशयसूत्र आहे. आधुनिक जीवनात कुटुंब आणि त्याचे प्रतीक 'घर' हेच ढासळते आहे हे मांडणारा इब्सेन हा पहिला मोठा नाटककार होय. मराठी नाटककारांनी इब्सेनी नाटकाचे हे वैशिष्ट्य नेमके उचलले आणि स्वतःच्या पद्धतीने ते 'राबविले' ही घराबाहेर, घरकुल, गृहपाश, गृहदाह, घरटे आमुचे छान, वेडयाचे घर उन्हात, अशी अनेक नाट्यशीर्षकेच पुरेशी बोलकी आहेत. सामान्य माणसांच्या घरातील सुखदुःखे, पडझड रंगविणे यात कमीपणा नसून किंवा कमी नाट्यात्मकता नसून ते खास आव्हानच आहे ही धारणा १९२० ते १९८७ पर्यंतच्या अनेक म्हणजे अनेक नाटककारांनी प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्षपणे इब्सेनपासूनच घेतलेली आहे. गडकऱ्यांपर्यंत 'घर' हा जाणीवपूर्वक निवडलेला 'विषय' नव्हता. 'उद्याचा संसार' पासून तो तसा झाला. उद्याच्या संसारात एक घरच कसे नेस्तनाबूत होते हे आपल्याला पाहायला मिळते; 'गिधाडे' पर्यंत आपण त्या दिशेने जातो. इब्सेनही 'घरा'चे विघटन कसे होते हे दाखवितो. अनेक प्रभाव तो चित्रित करतो. आपल्याकडे हे चित्रण भावविवश आणि भडक पद्धतीने होते एवढेच. आपली मूळ भारतीय एकत्र कुटुंबपद्धती चांगली होती आणि पाश्चात्त्य परकीय मूल्ये स्वीकारल्याने आपली घरे ढासळत आहेत हा आपल्या नाटककारांनी लावलेला सूर आहे. 'संध्याछाया' पर्यंतचा निष्कर्ष नकळत-कळत तोच आहे.

इब्सेन आणि मराठी नाटकाचा अनुबंध हा थोडक्यात असा आहे. इब्सेन आणि मराठी साहित्य असाही अनुबंध मांडता येईल. नाट्यप्रेमी व्यक्ती जर पुरोगामी आणि बंडखोर विचारांची असेल तर तिला असे वाटेल की इब्सेनचा म्हणावा असा प्रभाव पडला नाही. कारण मराठी प्रेक्षक आणि समाजच पिंडाने सनातनी आणि परंपराप्रिय आहेत. व्यक्ती जर इब्सेनची प्रेमी व अभ्यासक असेल तर तिला असे वाटेल की थोर वास्तववादी, काव्यात्म पिंडाचा साहित्यिक म्हणून इब्सेन मराठीत आलेलाच नाही तर निदान इब्सेनच्या साऱ्या नाटकांचे अनुवाद तरी मराठीत आणा. व्यक्ती जर परंपराप्रिय, सनातनी, नाट्यरसिक असेल तर तिला असे वाटेल की, मराठीची मातीच वेगळी आहे. इब्सेनसारखी परकी, उत्तरेकडील बीजे येथे मूळच धरणार नाहीत; तर शॉसारख्या विचारांच्या नाट्यरसिकांना वाटेल, 'The Universality of Ibsen makes his plays come home to all nations.' कोण कुठल्या दृष्टीने पाहतो हे महत्त्वाचे राहते.

संदर्भ

१. गोमकाळे द. रा., **मी पाहिलेली रंगभूमी** (१९६५), पृ. ६६ ते ७१

२. के. ना. काळे यांची **घरकुल** (१९४१) ची प्रस्तावना.

३. खांडेकर वि. स., **मराठीचा नाट्यसंसार** (१९३४), (आ. दुसरी १९४५), पृ. ६३ ते ६६

४. गोमकाळे द. रा., **वरेरकर आणि मराठी रंगभूमी** (१९५८), पृ. ८० ते ११९

५. मोटे ह. वि. (संपादित), **विश्रब्ध शारदा** (खंड १), १९७२, पृ. ३७७ ते ३८३

[**टीप** : हा लेख सौरभ प्रकाशन, कोल्हापूरतर्फे लौकरच प्रकाशित होत असलेल्या "तौलनिक साहित्याभ्यास : तत्त्वे आणि दिशा" प्रा. म. द. हातकणंगलेकर गौरवग्रंथातून इथे साभार प्रकाशित केला आहे.]

○ ○ ○

आस्वादक समीक्षेची किंचित कैफियत : एक टिपण

म. द. हातकणंगलेकर

१९७४ साली डॉ. रा. भा. पाटणकर यांनी 'सौंदर्यमीमांसा' नावाचा सौंदर्यशास्त्रावरचा बृहत् ग्रंथ प्रसिद्ध केला. ललितकलांचे आणि म्हणून साहित्याचे सौंदर्य कसे ठरविता येईल याचा साधार, सखोल विचार या ग्रंथात केला. त्यासाठी पाश्चात्त्य आणि भारतीय साहित्य आणि सौंदर्य यासंबंधीच्या विचारप्रणालींचा परिश्रमपूर्वक व्यासंग केला आणि आयुष्यभरच्या व्यासंगाचे फळ असा हा ग्रंथ सिद्ध केला. या ग्रंथाची योग्य ती दखल या क्षेत्रातील विद्वानांनी घेतली आहे. डॉ. पाटणकर हे या क्षेत्रातील आजच्या काळचे एक अधिकारी म्हणून मान्यता पावले आहेत. सौंदर्यशास्त्रीय विचारांचा एक उपयुक्त आणि अधिकृत नकाशा या ग्रंथात त्यांनी सादर केला आहे असा जो अभिप्राय कै. प्रभाकर पाध्ये यांनी व्यक्त केला होता, तो प्रमाण म्हणून स्वीकारता येतो यात शंका नाही. या ग्रंथात समीक्षेसंबंधीची जी अद्ययावत आणि शास्त्रीय प्रणाली निष्पन्न झाली आहे तिचा वापर प्रत्यक्ष समीक्षालेखनात करण्यासाठी त्यांनी उपयोजित समीक्षेचे तीन ग्रंथ लिहिले आहेत. कथाकार कमल देसाई, कवी, कादंबरीकार शरच्चंद्र मुक्तिबोध आणि कथाकार शांताराम यांच्या साहित्याची समीक्षा या तीन ग्रंथांत आहे. एकाच समीक्षकाने तात्त्विक आणि उपयोजित समीक्षेचा इतका मोठा प्रपंच अलीकडच्या काळात मराठी भाषेत फार थोड्या विद्वानांनी केलेला आहे. या प्रकारे सौंदर्यसमीक्षेचा तात्त्विक विचार हा डॉ. रा. भा. पाटणकर यांच्या मनन–चिंतनाचा सततचा विषय असल्याने या क्षेत्रात अन्य लेखकांचे जे स्फुट प्रयत्न असतात, त्यांची दखल डॉ. पाटणकर जबाबदारीने घेत असतात. मराठी समीक्षा प्रगल्भ आणि शास्त्रीय बनावी असे त्यांना मनःपूर्वक वाटते. त्यासाठी ते वेगवेगळ्या समीक्षालेखनाचा परखडपणे परामर्श घेत असतात आणि या लेखनातले प्रमाद स्पष्टपणे दिग्दर्शित करतात. आस्वादक समीक्षा हा या क्षेत्रातला फार मोठा प्रमाद आहे असे त्यांचे ठाम मत आहे. आस्वादक समीक्षेविरुद्ध त्यांनी मोहीम उघडली आहे. या प्रमादाच्या वतीने काही विचार थोडक्यात मांडणे हा या लेखाचा उद्देश आहे.

डॉ. रा. भा. पाटणकर यांनी 'दर्शन'च्या २३ फेब्रु.-मार्च ८८ च्या अंकात एक टिपण आस्वादक समीक्षेबद्दल लिहिले आहे. तो लेख 'रुची'च्या जून ८८ च्या अंकात पुन्हा छापला आहे. 'दर्शन' मध्ये या लेखाचे पुरेसे दर्शन वाचकांना झाले नसावे. या टिपणाचा मुख्य उद्देश प्रा. म. द. हातकणंगलेकर यांची आस्वादक समीक्षा कशी भोंगळ आणि बालिश आहे हे दाखवून देण्याचा आहे. या टिपणाचा सूरही अतिउपरोधाचा आहे. शास्त्रीय विवेचनात तो अपेक्षित नसावा असे वाटते. शिवाय अनेक वेळा माझ्या लेखातील अवतरणे उद्धृत करून, याचा अर्थ आपल्याला कळत नाही असा अभिप्राय ते व्यक्त करतात. त्या वेळी त्यांना असेच विधान करावयाचे असावे, की हे सर्व म्हणणे निरर्थक आहे. उपरोधाचे लक्ष्य प्रामुख्याने व्यक्ती हे असते. परखड आणि निर्भेळ तात्त्विक चर्चेला उपरोधाचा आश्रय घ्यावा लागतो असे नाही. तो शैलीचा भाग झाला. त्यामुळे लेखन रोचक होते. तो युक्तिवादाचा भाग असत नाही. अर्थात डॉ. पाटणकरांनी मुद्दे मांडले आहेत आणि त्यांसंबंधी माझ्या मगदुराप्रमाणे मी विचार करण्याचे ठरविले आहे. डॉ. पाटणकरांच्या युक्तिवादाचा प्रमुख भर आपण नेमका कशाचा विचार करीत आहोत हे काटेकोरपणे शब्दांत मांडण्यावर असतो. साहित्य म्हणजे काय ? कागदावर छापलेली जी चिन्हे आपण पाहतो ते साहित्य काय; तेवढाच साहित्याचा अनुभव असतो काय ? हा अनुभव एकच असतो काय ? या अनुभवाची वस्तुनिष्ठता कशी ठरवायची ? या दिशेने त्यांचा विचार चालतो. तो काही प्रमाणात आवश्यकही असतो; पण या प्रमाणाबाहेर त्याचे रूपांतर केवळ शब्दच्छलात होते आणि हाच गहन, तात्त्विक, शास्त्रीय, वस्तुनिष्ठ विचार आहे अशी समजूत निर्माण होते. साहित्य आणि ललितकला यांचे स्वरूप बऱ्याच प्रमाणात अंतःप्रेरणेने जाणावयाचे असते, त्याची वस्तुनिष्ठता ही पदार्थविज्ञानातले सत्य नसते असे मानणाऱ्या कलाप्रेमी माणसांचा एक मोठा वर्ग आहे. ते रसिक असू शकतात आणि त्यांपैकी काहीजण स्फुट समीक्षालेखन करतात. ते सौंदर्यमीमांसक नसतात. तसा त्यांचा दावा आणि आकांक्षा

अनुक्रमणिका

असत नाही. तो त्यांचा मार्ग असत नाही. भाषा ही सत्यशोधनाचे साधन असले तरी भाषेत आणि केवळ परिभाषेत सर्व काही पकडता येते असे त्यांना वाटत नाही. आस्वादकाच्या भूमिकेवर त्यांचे समाधान असते. ही भूमिका शुद्ध पोरकट, अचिकित्सक आहे असे त्यांना वाटत नाही. ही भूमिका वेगळी असते, पण अगदी टाकाऊ असत नाही अशी त्यांची श्रद्धा असते. ललित-कलांच्या विश्लेषणातही करकरीत तर्कबुद्धीपेक्षा या श्रद्धेला अधिक महत्त्व असावे असे त्यांना वाटते. मला तसे वाटते. माझ्या दृष्टीने आस्वादक समीक्षेची जी कैफियत सादर करता येईल तिचे हे सार आहे. आता थोडा युक्तिवाद करण्याचा प्रयत्न. डॉ. स. ह. देशपांडे यांनी कुमार गंधर्वांच्या गाण्यासंबंधी रसग्रहणात्मक लेख लिहिला. त्यातील भाषा, प्रतिमां-संबंधी डॉ. पाटणकरांनी आक्षेप घेतले. त्यासंबंधी मी काही प्रतिक्रिया व्यक्त केली. ती डॉ. पाटणकरांना पटली नाही हे ठीक आहे. पण ही समीक्षाच नव्हे असे मत त्यांनी वरील टिपणात मांडले. त्याची कारणे दिली. ती काय आहेत –

१) कुमार गंधर्वांच्या गाण्याबद्दल लिहिताना प्रा. देशपांडे यांनी जी भाषा वापरली आहे तिचा संबंध केवळ गाण्याशी आहे असे का मानायाचे? त्यामुळे कुमारांच्या गायनाचे यथार्थ ज्ञान मिळत असेल तर तो चमत्कारच म्हणावा लागेल. प्रा. देशपांडे यांनी कुमारांच्या गायनाचा त्यांना जो अनुभव आला, ज्या प्रकारचा आनंद झाला त्याचे वर्णन त्यांनी केले आहे. ते दुसऱ्या प्रकारच्या आनंदालाही लागू पडेल. त्या वेळी अनुभवाचा वेगळा संदर्भ नमूद केलेला असेल. गायनाचे यथार्थ ज्ञान देणे हा प्रा. देश-पांडे यांच्या लेखाचा हेतू नव्हता. वाचकांना त्या आस्वादात सहभागी करून घेणे असा हेतू होता. हा आस्वाद ज्या अनुभवाचा आहे तो नेमक्या शब्दांत पकडता येत नसल्याने प्रा. देश-पांडे यांनी भाषेचा विशिष्ट उपयोग केला. सर्व प्रकारची समीक्षा यथार्थ ज्ञान देण्यासाठी लिहिली जाते असे डॉ. पाटणकर यांनी गृहीत धरले आहे ते कितपत बरोबर आहे? ललित-कलांचे यथार्थ ज्ञान म्हणजे काय, हा वादाचा विषय आहे. त्याबद्दल आपल्याला मान्य असलेली भूमिका हीच नेमकी आहे आणि इतर सर्व आस्वादक म्हणून भोंगळ आहेत असे मानता येईल का?

२) आस्वादक अनुभव हा आनंदमय अनुभव असे समीकरण आहे ते बरोबर नाही. वाङ्मयीन अनुभव नेहमी सुख-रूप असतात असे नाही. याबद्दल साहित्यशास्त्रात चर्चा झालेली आहे. जड वस्तूच्या उपभोगातून मिळणाऱ्या आनंदा-पेक्षा कलावस्तूपासून मिळणाऱ्या आनंदाची जात वेगळी असते, किंबहुना त्याला स्थूल शब्दांत आनंद म्हणावा की नाही असा प्रश्न उपस्थित व्हावा इतके त्याचे स्वरूप संमिश्र आणि भिन्न असते हा विचार परिचित आहे. लौकिक जगातल्या सुखदुःखाचा अनुभव हा कलेस्वरूप होतो तेव्हा तो एका वेगळ्या उच्च आनंदाचाच अनुभव देतो हे मतही मान्य झाले आहे. मात्र त्यासाठी भूमिका ही आस्वादाची, चिकित्सक आस्वादाचीच असावी. केवळ विच्छे-दनाची, शब्दच्छलाची असली तर ती नकारा-त्मक होऊ शकते. सारे तत्त्वज्ञान कोरडे होते, जीवनाचा जिवंत अनुभव हाच हिरवागार असतो असे जे गेएटेने म्हटले आहे त्याचा अर्थ हाच असावा.

३) निकषांची, मानदंडांची अनेकता डॉ. पाटणकर मानतात पण या अनेकतेत भावविवशतेला ते स्थान देत नाहीत. प्रश्न असा की एखादी भावनात्मक, आस्वादात्मक प्रतिक्रिया विवश झाली हे ठरविण्याचे दंडक आहेत का? ते सर्वमान्य नसतील तर विवशतेचा निर्णय व्यक्तिनिष्ठ राहणार नाही का?

४) मराठी समीक्षेची दुरावस्था संभावी या हेतूने डॉ. पाटणकरांनी वरील आक्षेप घेतले आहेत. समीक्षेच्या निरामय अवस्थेबद्दल जर मतमतां-तरे असतील तर समीक्षेची दुरावस्थाही एकाच प्रकारची असणार नाही. या संदर्भात आत्मपरीक्षणाची गरज प्रत्येकालाच वाटावयास पाहिजे. प्राचीन ऋषी-मुनीही त्यातून सुटले नव्हते. (कोण हे ऋषी? किती प्राचीन? कोणते आत्मपरीक्षण? हातकणंगलेकर सांगत नाहीत. चाकाला पुन्हा अशी गती देता येते.)

⊙ ⊙ ⊙

जागतिक मराठी परिषद : पुढे काय ?

शरदिनी डहाणूकर – सरोजिनी वैद्य

जागतिक मराठी परिषद नुकतीच मुंबईत उल्हासाने पार पडली. परिषदेने आयोजित केलेले दोन दिवसांचे अधिवेशन, तंत्रविषयक चर्चासत्र, नाटचमहोत्सव, चित्रोत्सव, ग्रंथजत्रा, सारेच कार्यक्रम देखणे व नेटके झाले. लोकमानसावर ठसा उमटवून गेले. या परिषदेचे फलित काय, हा प्रश्न विचारवंतांच्या मनात येणे साहजिक आहे. जागतिक मराठी परिषदेच्या १२ व १३ ऑगस्टच्या अधिवेशनाच्या नियोजनाची जबाबदारी निभावून नेताना, कार्यक्रमांची आखणी आणि परिषदेची उद्दिष्टे यांत सुसंगतपणा राहावा, परिषद केवळ आत्मगौरवात्मक न होता वास्तवाशी नाते ठेवणारी तरीही आत्माभिमान जागृत करणारी व्हावी, या विचारांची पार्श्वभूमी होतीच. त्या दृष्टीने एक-दोन कार्यक्रम वगळता, इतर कार्यक्रम नेमकेपणाने विचार श्रोत्यांपुढे पोहोचविणारे झाले, ही आयोजकांच्या दृष्टीने समाधानाची बाब ठरली. जागतिक मराठी परिषदेचा विचार करताना, तो भाषा आणि संस्कृती यांच्या पार्श्वभूमीवर केला जावा, यात काही नवल नाही. माणसाला असणारा परंपरागत संस्कृतीचा लोभ, आणि त्या पार्श्वभूमीवर, पाश्चात्त्य संस्कृतीचा प्रभाव पडल्याने होणारी कुचंबणा, इंग्रजीच्या व हिंदीच्या आक्रमणाबद्दल सुसंस्कृत मराठी माणसाला वाटणारी चिंता, सर्वसामान्य उच्चभ्रू व सुशिक्षित वर्गाला पडलेला स्वतःच्या स्थानाचा, स्वत्वाचा (identity) संभ्रम आणि आत्मविश्वास गमावून बसलेला, इतर भाषिक धनिकांच्या वरचष्म्यामुळे, स्वत्वाविषयी चिंता उत्पन्न झालेला सामान्य मराठी माणूस या सर्व समस्यांचे स्वरूप स्पष्ट होणे व त्याचे प्रतिबिंब परिषदेच्या कार्यक्रमांत पडणे आवश्यक होते व ते तसे पडले. आणि म्हणूनच परिषद होऊन गेल्यावर या परिषदेची किती नितान्त गरज होती, तेही जाणवले. कारण विसाव्या शतकाच्या उत्तरार्धात अनेक कारणांमुळे मराठी माणसे भारतात आणि भारताबाहेर इतकी विखुरली आहेत, की त्यामुळे एक नवीन वस्तुस्थिती निर्माण झाली आहे. व्यक्तिगत पातळीवर, आपापल्या समस्यांना उत्तरे शोधण्याचे प्रयत्न चाललेलेच असतात, ते प्रयत्न अधिक भरीव व कृतिशील व्हावेत म्हणून असे सामूहिक व्यासपीठ असण्याची गरज होती. वैचारिक दळणवळण, तांत्रिक देवाणघेवाण वाढण्यासाठीही असे व्यासपीठ हवे होते. तसेच सर्वसाधारणपणे सुस्थित, व्यक्तिगत उत्कर्ष झालेल्यांच्या मनात मग ते परदेशस्थ असोत किंवा महाराष्ट्रवासी असोत– इतर समाजबांधव जिथल्या तिथे राहिले याबद्दल कुठे तरी खोलवर लपलेली अपराधी भावना असतेच. यातून सुटका होण्यासाठी, समाजाभिरूप कर्तव्यभावनेला वाव मिळणेही तितकेच आवश्यक असते. जागतिक मराठी परिषदेने मराठी माणसाला हा वाव दिला, असे म्हटले तर वावगे ठरू नये.

परिषदेसंबंधी उत्साह सार्वत्रिक होता. किंबहुना षण्मुखानंद हॉलच्या मर्यादित आसनांचे बंधन नसते, तर अधिकांना सामावून घेता आले असते. दूरदर्शनने मात्र सर्वांनाच उद्घाटनसोहळ्याचा व नंतर वेळोवेळी इतर कार्यक्रमांचा आनंद लुटू दिला, हे महत्त्वाचे. या परिषदेसाठी परदेशस्थ व आंतरप्रांतीय मराठी बांधवांच्या उपस्थितीवर, सहभागावर बंधन घालायचे नाही, असे ठरलेच होते. आंतरप्रांतीय (बृहन्महाराष्ट्रातील) मराठी मंडळींचा परिषदेतील सहभाग स्पृहणीय होता. बृहन्महाराष्ट्रातील अनेक मंडळे आपापले प्रतिनिधी घेऊन आली होती. त्यामानाने परदेशांतील मराठी माणसांची उपस्थिती मोजकी होती. याला काही व्यक्तिगत कारणे असू शकतील; परंतु परदेशांतील भारतीयांना भारतात येण्यासाठी ज्या अडचणी येतात; किंवा काही गरजांची पूर्तता करावी लागते, त्यांपैकी पहिली गोष्ट म्हणजे पूर्वनियोजन. फेब्रुवारीमध्ये परिषद घेण्याचे ठरल्यावर काही तपशील, तांत्रिक बाबी निश्चित कराव्या लागल्या व त्यानंतरच माहितीपत्रके पाठविता आली. केवळ तीन-चार महिन्यांच्या पूर्व-

सूचनेमुळे ज्यांचे ऑगस्ट ८९ च्या आसपास येणे पूर्वनियोजित होते, ती मंडळी (विशेषत: अमेरिकेतील) येऊ शकली. यापुढील काळात भरणाऱ्या परिषदांसाठी अशी अडचण येणार नाही अशी आशा आहे.

या संदर्भातच एक विचार मांडल्याशिवाय राहवत नाही. अशा तऱ्हेचे व्यासपीठ जेव्हा उभे राहात असते, तेव्हा, थोडीशी समर्पणाच्या भावनेची आवश्यकता असते. अगत्यपूर्वक उपस्थित राहून विचारविनिमयास हातभार लावावा. मुख्य म्हणजे कार्य आधी, व्यक्ती नंतर या भावनेने व्यक्तिगत अडचणी, (शक्य असल्यास) बाजूला ठेवाव्यात, जमेल तेथे अन्य कामांचे अग्रक्रम बदलून या कार्यघडणीलाच प्राधान्य द्यावे हा विचार परदेशांतून आलेल्या बांधवांत अभावाने आढळला; परंतु बृहन्महाराष्ट्रातून आलेल्या मराठी जनांत ही भावना सातत्याने जाणवत होती. याचा अर्थ आंतरप्रांतांतील मराठी जनतेला अशा तऱ्हेच्या व्यासपीठाची गरज अधिक भासते, असा लावायचा का ?

जागतिक मराठी परिषदेने आयोजित केलेले सारेच कार्यक्रम चांगल्या दर्जाचे झाले. एखाद्दुसऱ्या कार्यक्रमातून ही अपेक्षा पुरी झाली नसेल; परंतु सर्वसाधारणपणे एकत्र जमणे, परस्परभेटीगाठी यांचा आनंद, बौद्धिक खाद्य व करमणूक असे संमिश्र समाधान या परिषदेने दिले. १२–१३ ऑगस्टच्या अधिवेशनाची आखणी करीत असताना, वर्तमानकाळाशी सतत भान ठेवण्याचा प्रयत्न केला होता. अधिवेशनातील कार्यक्रमांतील विचारांचे सारांश देणारी " शोध: नव्या वाटांचा " ही कार्यक्रमपुस्तिका परिषदेने प्रकाशित केली आहे, त्यातून हे सहज ध्यानात येईल. अधिवेशनात दोन परिसंवाद झाले– " मराठी समाजापुढील आजची व उद्याची आव्हाने " आणि " १९६० नंतरची देशपरदेशांतील स्थित्यंतरे आणि मराठी समाज ". या परिसंवादांचे फलित म्हणजे एका सामायिक व्यासपीठावरून अनेक विचार; जरी नवे नसले तरी, अधोरेखित केले गेले; स्पष्ट केले गेले. अनेक समस्यांच्या एकमेकांशी निगडित असण्याकडेही लक्ष वेधले गेले. उदाहरणार्थ, स्त्री-जागृती आणि पर्यावरणाचा समतोल यांचे नाते एका परिसंवादातून विशद झाले.

थोडक्यात, समाजापुढे असलेली आव्हाने, घडत असलेली स्थित्यंतरे, त्यांतून निर्माण होणारी नवी आव्हाने यांचे परस्परसंबंध प्रकाशात आले आणि चळवळींच्या सुसूत्रीकरणाची जाणीव झाली. " आंतरभारती "सारख्या कार्यक्रमातूनही प्रांत शेजारी असले तरी एकात्म नाहीत, हा तसा जुनाच विचार फिरून अधोरेखित झाला आणि इतर भाषांतील साहित्याच्या अनुवादाची तसेच मराठी साहित्याच्या भाषांतराची गरजही प्रकाशझोतात आली.

बौद्धिक चर्चांबद्दल उपस्थितांत खूपच उत्सुकता होती. परिषदेतील अधिवेशनाचा एक विशेष म्हणजे अशा विषयांवरील चर्चांनाही सभागृहातील उपस्थिती ही वक्त्यांनाही आनंददायी ठरेल अशीच असे. समाजापुढील समस्यांचे भान असलेला जागरूक असा हा श्रोतृगण, मराठी मान्यवरांचे सत्कार-सोहळे पाहून व आपापल्या क्षेत्रांत दिगंत कीर्ती मिळविलेल्या मराठी माणसांच्या मुलाखती ऐकून भारावून गेला होता. अधिवेशनासाठी आयोजित केलेल्या मुलाखतींच्या कार्यक्रमाने मराठी माणसाचा आत्माभिमान व अस्मिता नक्कीच जागी झाली असणार. कारण समूहासमोर असे कार्यक्रम झाले; की ह्या कार्यक्रमांची उंचीही वाढत जाते.

अभिमानाला खत-पाणी घालणारी, मन प्रसन्न करणारी व मराठी मनाला दिलासा देणारी अशीच ही परिषद झाली. परिषदेने केवळ आत्मगौरवाची भावना ठेवली नाही, आणि दिखाऊपणाची कास धरली नाही. वर्तमानकाळाचे भान ठेवून, आपल्याच स्वभावविशेषांचे विश्लेषण करीत, समस्यांचा ऊहापोह केला, हे तिचे खरे यश. कारण समस्या घोळवीत ठेवण्यापेक्षा विचारपूर्वक सोडविणे, हे प्रगतीचे लक्षण असते. ज्ञानाच्या प्रसारासाठी, विचारांच्या प्रसारासाठी मराठी माणसास व्यासपीठाची गरज आहे. या मागणीसाठी पार्श्वभूमी तयार करण्यास जागतिक मराठी परिषद यशस्वी झाली; असे म्हणण्यास हरकत नाही. तसेच मराठीसंबंधी मरगळ झटकण्यात व जनमानसांत चैतन्य निर्माण करण्यातही परिषद यशस्वी झाली आहे. सूक्ष्म प्रमाणात का होईना; जनमानसातील झालेली ही जागृती फार महत्त्वाची आहे. सही इंग्रजीत न करता मराठीत करणे, सार्वजनिक जीवनात निष्कारण इंग्रजीचा वापर होतो तो कमी करणे, अशा प्रकारे ही जागृती दिसून येते. ही सुरुवात फार चैतन्यदायी आहे.

या संदर्भात एक पाऊल पुढे पडले आहे ते बृहन्महाराष्ट्रातील मराठी मंडळींचे. गुजरात, भोपाळ व

अनुक्रमणिका

कर्नाटक येथे मराठी अकादमींची स्थापना झाली आहे. बृहन्महाराष्ट्रातील मराठी माणसांच्या आणि मराठी भाषेच्या समस्या सोडविण्यासाठी या अकादमीचा फार मोठा सहभाग असेल हे निर्विवाद.

जागतिक मराठी परिषद ही नुसती सुरुवात होती. अनेक कार्यक्रम सातत्याने व आखून करणे तसेच मराठीच्या विकासासंबंधी कार्याचे सुसूत्रीकरण घडवून आणणे, ही गरज आहे. परिषदेनंतर या मार्गावर पुढचा टप्पा गाठला गेला आहे तो शालेय शिक्षणासाठी मराठी अनिवार्य ठरविण्याच्या शासनाच्या निर्णयाने. अनेक विचारवंतांनी एकत्र येऊन मराठीसंबंधात ज्या उपयुक्त शिफारशी केल्या, त्यांत इंग्रजी माध्यमाच्या शाळांतून दहावीसाठी मराठीला विकल्प नसणे, ही एक होती. ही अतिशय आवश्यक गोष्ट होती. सामाजिक एकीकरणासाठी, प्रवाहात एकरूप होण्यासाठी भाषेचे माध्यमच उपयोगी ठरते. त्या दृष्टीने ह्या निर्णयाची अंमलबजावणी झाली, तर एकात्मतेच्या लक्ष्यावर– तो फार मोठी झेप असेल.

मराठी माणसे उत्सवप्रिय असतात, आरंभशूर असतात, गाजावाजा करून समारंभ करतात; परंतु पुढचे काम करीत नाहीत, त्यामुळे समस्यांवर वर-वरची मलमपट्टी होते, आजार तसाच राहतो असे अनेक आक्षेप घेतले जातात. जागतिक मराठी परिषदेवर असे आरोप करायला अजून तरी जागा दिसत नाही. मात्र एक खरे की, मराठी माणसांच्या आणि विशेषत: मराठीच्या संदर्भातील समस्यांसंबंधित सर्व बाजूंनी प्रयत्न होणे आवश्यक आहे. सगळ्या गोष्टी शासन करू शकत नाही. महाराष्ट्र शासन सुबुद्ध असले, तरी नोकरशाहीची मनोरचना अल्प कालावधीत बदलणे शक्य नाही. यासाठी संघटित प्रयत्न हवेत ते जनतेकडूनच. कुठचेही कार्य पुढे नेण्यास, विचारवंत लागतात, तसेच सामान्य स्तरावर काम करणारे कार्यकर्तेही लागतात. त्यासाठी माणसांची कार्यनिष्ठा, सातत्य, दीर्घ काळ नेटाने काम करण्याची तडफ हे गुण महत्त्वाचे ठरतात. प्रामाणिकपणे, तन, मन आणि प्रसंगी धनाने कार्याला वाहून घेणारी माणसे असली, की कुठचेही कार्य सिद्धीला जाईलच. या परिषदेच्या निमित्ताने समाजातील अशी वृत्ती बळावली आणि लोकमानसात एका तऱ्हेचा पुरोगामी$ प्रगतीशील विचार निर्माण झाला तर ते सर्वांत लाभदायी फलित समजावयास हवे.

$ Positive Progressive approach.

⊙ ⊙ ⊙

अनुक्रमणिका

शोध*

मूळ लेखक : हिमांशू जोशी
अनुवादक : वसंत केशव पाटील

तो हळूच माझ्याजवळ येतो. म्हणतो, "तुम्हाला माहीत आहे ?" आणि अगदीच चमत्कारिक चेहरा करून माझ्याकडे पाहत राहतो.

मी त्याच्या तोंडापाशी आपले तोंड नेतो आणि त्याच्या डोळ्यांत डोळा घालून काहीतरी संशयाने शोधू पाहतो. तो खूप घाबरलेला असतो. मलाही त्याचे नवल वाटते.

"कुणाला सांगणार तर नाही...?" इतक्या काही हळू आवाजात तो बोलतो की त्याचे बोलणे ऐकण्यासाठी मला माझे कान त्याच्या अगदी तोंडाला लावावे लागतात.

"नाही रे–" मी मान हलवतो. "पण, आधी काही सांगशील तर–" उतावीळपणे मी म्हणतो.

त्याचे लालबुंद डोळे आता विशेष विस्फारलेले असतात. केसही राठ नि विलक्षण विस्कटलेले. त्याच्या पिवळचाधमक, किटलेल्या दातांची मनस्वी दुर्गंधी येते आहे. त्याला धापही लागलेली आहे. धापा टाकत तो पुटपुटतो आहे– "या शहराला पाणी-पुरवठा करणाऱ्या टाकीत मी विष मिसळणार आहे."

"काय म्हणालास ?" मी अक्षरशः उडतो. माझ्या कानांवर माझा विश्वास बसत नाही. त्याचे खडबडीत, मळलेले नि मोठाले हात मी घट्ट धरून ठेवतो. "हे काय म्हणतोयस तू ? शुद्धीवर आहेस ना ?" मी जवळजवळ ओरडतो.

"हां– हां– हां !" तो ढगागत गडगडतो. "मी पूर्ण शुद्धीवर आहे. मला काही झाले नाही. मी जे म्हणालो ते खरेच आहे. मी ते करूनच दाखवीन." हवेत मूठ आपटून तो ठणकावून सांगतो.

"पाण्यात विष मिसळून तुला काय मिळणार ?" माझ्या अंगाला दरदरून घाम फुटलेला असतो.

माझ्याकडे पाहून तो विकटपणे दात काढतो. "तुम्ही अगदीच भोळे आहात. मी काही उगीच फुकट सगळं करतो आहे, असं वाटतं आहे तुम्हाला ? मला अगदी एवढे काही घबाड मिळेल की आयुष्यात परत काही करण्याची गरजही भासणार नाही ..."

धगधगत्या विस्तवासारखे लखलखणारे त्याचे डोळे आणि अनावर आवेगामुळे थरथरणारे ओठ मी अनिमिष पाहत राहतो. त्याच्यामधील हिंस्र पशू आता बाहेर डोकावत असतो.

मला त्याचे काही खरे वाटत नाही. केवळ काहीएक स्वार्थापोटी कोणी माणूस एवढे नीच कृत्य करू शकेल !

तो केव्हा निघून जातो हे कळतही नाही.

मी कितीतरी वेळ विचार करीत राहतो.

एखादी व्यक्ती एवढ्यातेवढ्याशा लोभासाठी इतक्या पराकोटीला पोहोचू शकते ? लाखो लोक आता किडा-मुंगीप्रमाणे मरतील, याचे त्याला काहीच का वाटत नाही ? हां, कदाचित या कारस्थानामागे विदेशी शक्तीचा हातही असू शकेल किंवा त्याला अफाट धन-दौलतीची हाव सुटली असावी. किंबहुना तो एकदम वेडाही असेल. आणि चांगल्या-वाईटातील भेद कळण्याइतकी त्याची बुद्धी सक्रिय नसेल... काहीही असो.

तो ज्या भागात राहात होता, त्या बाजूलाच मी संध्याकाळी फिरायला बाहेर पडतो. कुणीतरी एक जण त्याच्या घरावरून येताना दिसतो. तो म्हणत असतो : "तो कधीचा बेपत्ता आहे. त्याची बायको धाय मोकलून रडते आहे. आणि त्याची दोन मुले भुकेने अगदी हैराण झाली आहेत.

× × ×

मी अधिकच अस्वस्थ होतो. हे काय चालले आहे काय ? माझ्या डोक्यात काही घुसत नाही.

भूक काय, पण मी तहानही विसरतो. पाण्याच्या भांड्याकडे जेव्हा मी माझा हात असा पुढे करतो तेव्हा तो थरथरू लागतो. "कुणास ठाऊक. एव्हाना त्याने पाण्यामध्ये विष मिसळलेही असेल... उद्या, सकाळी

* 'तलाश' : या हिन्दी कथेचा अनुवाद.

अनुक्रमणिका

लोक वर्तमानपत्रात वाचतील : एका आळश्या शहराने दुर्दैवी चिरनिद्रा घेतली...चं-चं-चं."

म्हणजे, मी तसा मरणाला घाबरतो असे नाही. एखाद्या योग्य वा वाजवी कारणासाठी मला मरायला नक्कीच आवडेल. पण, हे असे उंदरासारखे नि चिलटासारखे मरण मुळीच नको.... एक घोट घेतला की खेळच संपला. छाः.

मी माझ्या एका मित्राकडे जातो. त्याला सगळे काही सविस्तर सांगतो. तोही निमूटपणे ऐकून घेतो. परंतु काही का होईना उत्तरादाखल बोलायला त्याची जीभ लवकर उचलत नाही.

"सकाळी चहा घेतल्यापास्नं माझे डोके गरगरू लागले आहे. त्या जगबुडव्या मूर्ख लेकाने खरोखर पाण्यात काही मिसळले तर नाही !" मेल्यासारखा चेहरा करून तो माझ्याकडे पाहतो.

तसा तो संशयखोर आहे. बघता बघता एकदम थंडगार होऊन कायमचा निपचीत झाला तरी आश्चर्य वाटायला नको.

"पाणी तर मीही पिलोय. मग माझे डोके का नाही गरगरत ? काही नाही रे. तुझ्या मनाचा सारा संशय आहे." काहीतरी दिलासा द्यावा म्हणून मी बोललो. तथापि त्याच्यावर कोणताही परिणाम वा प्रभाव होत नाही.

काही वेळाने तो निमूटपणे उठतो नि घरातून बाहेर पडतो. बसल्याजागी मला त्याचे कुणा शेजाऱ्याशी चाललेले बोलणे ऐकू येत असते- "पाणी पिल्यानंतर तुमचे डोके वगैरे काही गरगरत नाही ना ?"

शेजाऱ्याला त्याच्या प्रश्नाचे आश्चर्य वाटते. तो हसून म्हणतो, "आज सकाळी सकाळी चार-दोन पेग मारले नाहीत ना ?... नाही म्हणजे, काही लोकांना पाणीदेखील दारूसारखे चढते म्हणा." तो पुन्हा मोठ्याने खिदळतो.

तो उदासवाणा होऊन घरात परत येतो. म्हणतो, "मी खरंच सांगतोय- आतासुद्धा माझं डोकं गरगरतं आहे. पाणी पिल्यापासूनच हे असं होतंय. आधी मी ठीक होतो."

अंगातून वारे गेल्यासारखा तो धाडकन खाली कोसळतो. काही वेळाने तक्क्याचा आधार घेऊन तो भिंतीला पाठ लावून बसतो. मोठ्या रागाने माझ्याकडे पाहात तो म्हणतो, "बघतोयस काय ? पोलिसात जाऊन वर्दी तरी दे.- कदाचित यातून काही मार्ग सापडेल."

थेट पोलिसात जावे की एखाद्या वर्तमानपत्रवाल्याकडे जावे ? नेमका कोणता निर्णय घ्यावा, हे मला कळत नाही.

रात्री मुक्या माझ्याकडे घरी येतो. तो वकील आहे. पण कोर्टात जाऊन प्रॅक्टिस वगैरे करत नाही. कुठल्याशा सरकारी कार्यालयात गेली बरीच वर्षे वरच्या हुद्द्यावर आहे.

मी त्याला घडलेली हकीगत इत्थंभूत सांगून टाकतो. तोही क्षणभर अवाक होतो. थोड्या वेळाने सावरतो नि म्हणतो, "तू सांगतोयस हे सगळं खरंही असेल. पण याला पुरावा काय ? आणि तू पोलिसात गेलास तर तुलाच धरून बसवतील. त्यांना बसवून ठेवायला कुणीतरी माणूस लागतोच."

"मुक्याचा मुद्दा बरोबर आहे. आजकाल जगात काहीही होऊ शकते. मला तर कित्येक लोक माहीत आहेत, त्यांचा काही अपराध नाही, पण त्यांना फासावर चढविण्यात आले आहे. आणि काही तर जन्मभर तुरुंगात पडून खडी फोडत आहेत."

"मग आता काय करावं म्हणतोयस ?" मी हताश होतो.

"हे पाहा. तुला काय करायच्या आहेत लष्कराच्या भाकरी ! लोकाचे मढे डोक्यावर घेऊन रडण्यात काही अर्थ नाही. या बाबतीत म्हणशील तर,- तो कुणी तुझा पाण्यात विष मिसळतो म्हणणारा पोकळ धमकी देत नसेल कशावरून ? अन् कदाचित तो विक्षिप्तही असू शकेल. कुणी सांगावं."

"नाही रे. मी त्याला चांगला ओळखतो." मी ओरडून सांगतो. "तो जे म्हणेल ते तो करून दाखवल्याशिवाय कधीच राहत नाही."

"तू उगीचच डिस्टर्ब होतोयस." तो सहजपणाने बोलतो, "आणि पाण्यात विष मिसळणे हे इतके काही सोपे नाही."

"या विसाव्या शतकात काही होऊ शकते." मी मुक्याकडे तिरकसपणे बघून म्हणतो, आणि हसतो.

मुक्या खवळतो. "होय तर,- सगळ्या जगाचे भविष्य तुला एकट्यालाच काही समजते म्हणायचे, 'काहीही घडू शकते' म्हणे ! घडू दे. खुशाल घडू दे. तुझ्या घरासमोर बोअरिंगवर पंप आहे. ते पाणी पी

नि झकास आरामात राहा. काही गरगरत नाही नि काही नाही... "

मुक्याच्या तर्ककठोर बोलण्यामुळे माझे समाधान होत नाही. शिवाय प्रश्न तसाच शिल्लक राहतो.

मी अगदी अस्वस्थ होतो.

रात्रभर मला अजिबात झोप लागत नाही. त्याच त्या एका विचारचक्रात मी अडकून बसतो. काहीच मार्ग सुचत नाही. सकाळी उठून मी सरळ पोलिस-स्टेशन गाठतो. तेथील संबंधित अधिकाऱ्याला सारे स्पष्ट सांगून टाकतो. काही वेळ तो लक्षपूर्वक ऐकत असतो. काही वेळाने मात्र ढग फाटल्यागत हसून म्हणतो, " तुम्ही बुवा फार भोळे आहात. कुणी काही म्हणेल ते तुम्ही खरेच म्हणणार... अहो ज्या माणसाविषयी तुम्ही एवढे काही सांगत आहात, त्याला केव्हाच फाशी झाली आहे. "

पोलिस-अधिकारी उठून आतमध्ये जातो आणि एक पिवळा पडलेला जुना फोटो घेऊन येतो. तो मला फोटो दाखवून विचारतो—

" तुम्ही याच्याबद्दलच सांगताय ना ? "

मी काळजीपूर्वक फोटो पाहतो. " — अगदी हुबेहूब तोच की ! " मी एकदम उडी मारतो.

" हुबेहूब म्हणू नका. अगदी तोच... शंकाही नको." पोलिस-अधिकारी म्हणतो.

मी माझ्या मनाचे काही अंधारे कोपरे शोधू लागतो... " हो. नक्कीच ! त्याच्या डाव्या गालावर डाळीएवढा तीळ होता. "

माझ्याकडील फोटो हिसडून घेत पोलिस-अधिकारी पुन्हा तो बारकाईने पाहू लागतो. " हा घ्या तीळ. चांगला निरखून पाहा. "

पोलिस-स्टेशनमधून मी निराश होऊन बाहेर पडतो. खरे म्हणजे, तो दोन दिवसांपूर्वी मला प्रत्यक्ष भेटला-बोलला होता. हा पोलिस-अधिकारी तर म्हणतो आहे की त्याला कधीच फाशी दिली आहे. मग आता ?...

म्हणजे, त्याच्यासारखा हुबेहूब दिसणारा कुणी आहे म्हणायचा की काय ! किंवा असेलही...किंवा काय की...

× × ×

ही गोष्ट घडल्यानंतरची एक घटना.

एका रात्री, दरवाजा खटखटल्यामुळे मी झोपेतून जागा होतो. डोळे विस्फारून पाहतो, —तर तोच माणूस पुढे उभा.

तो म्हणत असतो, " मी गुप्त म्हणून सांगितलेली गोष्ट तुम्ही सगळ्या जगभर करून टाकलीत. काय घाणेरडे नि विश्वासघातकी आहात हो तुम्ही ! मित्रालाही भेटलात ना ? माझ्या घरीही गेलात आणि... पोलिस-स्टेशनला जाऊन वर्दीसुद्धा देऊन आलात. व्वा ! तुम्हाला काय वाटतं, —पोलिस मला पकडतील नि सगळा अनर्थ टळेल ? " अगदी निर्विकारपणे तो हसत असतो. " कदाचित तुम्हाला माहीत नाही...मी म्हणतो तसेच घडणार, पाहात राहा. अहो, त्या पोलिस-अधिकाऱ्याला तुम्ही जाऊन सांगितले, काय झाले ?... त्याच्याचकडून तर मला तुमची तक्रार समजली."

" पोलिस तर म्हणत होते— तुला फाशी दिली आहे ! हे पाहा— माणसाला मुक्ती देणारा हा पाशवी मार्ग मला मान्य नाही ! " एखाद्या विचारवंताला शोभेल असे बोलून मी माझ्यापुरता तुकडा पाडतो.

तात्त्विक मुलाम्याचे माझे बोलणे त्याला आवडलेले नसते.

तो चिडून उठतो... " अरे, ज्याला आपले भले-बुरे कळत नाही, जो आपल्या हक्कांसाठी झगडत नाही, त्याला मी पळपुटा आणि भित्रा समजतो... आणि अशा पळपुट्यांना जगायचा अधिकार तरी काय ?"

" यात त्यांचा काय दोष ?" मी पुटपुटतो.

" हे पाहा. ते कसेही असो. पण, म्हणून कुणालाही कुणीही नरकातल्यासारख्या यातना नाही देऊ शकत. पण, अनेकांना हा त्यांचा जन्मसिद्ध अधिकार वाटतो... एकाने झोडपायचे आणि दुसऱ्याने केकाटत रडायचे, हा प्रकारच समजत नाही मला !" त्याने मूठ हवेत फेकली होती.

ऊनसावलीप्रमाणे असंख्य भावभावनांची त्याच्या चेहऱ्यावर गर्दी झालेली असते. एक भाव मावळतो तोवर दुसरा उगवतो.

× × ×

काही वेळ बसल्यावर तो उठून बाहेर पडतो. आणि जाताना मलाही बरोबर घेऊन जायला विसरत नाही.

अंधार चोहोकडे दाटलेला आहे. एक घुप्प शांतता सगळीकडे. आम्ही दोघे मुकाट्याने चालत असतो.

" हे कुणाचे बंगले दिसत आहेत ?" रस्त्यापलीकडल्या एका वसाहतीकडे बोट दाखवून तो मला विचारतो.

मी आपला एक तर्क करतो... " बहुतेक खासदार-नामदारांचे असावेत. तसेच वाटताहेत."

तो धबधब्यासारखा प्रचंड हसतो. " याला काही अर्थ आहे का ? म्हणे 'वाटतायेत !' अरे, तुला वाटत असेल, की हे लोकांचे खरेखुरे प्रतिनिधी आहेत. आणि हेच त्यांची बाजू संसदेपुढे मांडत असतील, म्हणून ! – ते सोड."

काय बोलावे मला सुचत नाही. मी मुकाट्याने त्याच्याबरोबर चालत राहतो.

"रस्त्याच्या या कडेपासून थेट क्षितिजापर्यंत भिडलेले हे बंगले आहेत ना, इथे फायलींची शेती पिकते. आकड्यांचे अमाप पीक येते. कागदावरती प्रचंड धरणे बांधली जातात. शाईने मारलेल्या रेषांवर पूल उभे राहतात. फायलींमध्ये मोठाले बाँबस्फोटही होत असतात, आणि रणगाडेसुद्धा चालू शकतात... आणि त्या फायलींवर डोळा ठेवून घारीसारखी झडप घालायला टपलेले बाँबवर्षक विमानही जळून राख होऊ शकते. हा-हा-हा-हा...!

... मी म्हणतो– हे सांग आता किती काळ चालणार ?" तो स्वतःलाच मोठ्या आवेशात विचारत असतो.

मी गप्प.

थोडे वळून मी मागे पाहतो.

तो सांगत असतो– "ती मोठी गोल इमारत तू पाहतोयस ना ! तुला माहीत आहे तिथे काय चालते ? मी तर त्याला कारस्थानांचा मोठा अड्डा समजतो. हवे तर तू मला वेडा म्हणू शकतोस. पण, मी वेडा नाही, हे ध्यानात ठेव." असे म्हणत म्हणत तो एकदम गंभीर होतो. काहीतरी बोलण्यासाठी त्याचे ओठ विलग होऊन नुसते थरथरू लागतात. पण पुन्हा तो ओठ शिवून घेतो.

एका मोठ्या समाधीपाशी पोहोचल्यावर तो मला विचारतो, " तुला माहीत आहे गांधींची हत्या कुणी केली होती ?"

मी गप्पच.

" अरे, या घाणेरड्या नि गलिच्छ लोकांमध्ये तो जगूच इच्छीत नव्हता. म्हणून तर जाणूनबुजून त्याने आत्महत्या केली होती. तुला माहीत आहे– येशूनेही आपला सूळ स्वतःच खांद्यावरून नेला होता, स्वतःच्या हातांनी त्याने आपल्या अंगावर खिळे ठोकले होते ? सॉक्रेटीसनेदेखील विषाचा प्याला अगदी स्वेच्छेने पिऊन टाकला होता...

"अरे, ज्याला मन आहे, असा कुणीही माणूस या जगात जगूच शकत नाही !" मला खांद्याला धरून तो गदगदा हलवतो. "तुला माहीत आहे... अरे, हे जग विष देण्याच्या लायकीचेसुद्धा नाही ... ! नुसती चिमूटभर दयाही दाखवायला नको वाटते. मग, चांगले विष फुकट घालविण्यात काय अर्थ ! म्हणून, मी माझा विचारच बदलून टाकला आहे ... आधीच मेलेल्या जगाला मारणे म्हणजे निव्वळ षंढपणा आहे !"

... बोलत बोलत तो दूर निघून जातो. आणि क्षणार्धात दिसेनासा होतो.

अंधारात मी एकटाच उरतो. अगदी दगडासारखा गप्प, मुकाट. विझून आणि थिजूनसुद्धा.

घरी गेल्यावरही झोप येत नाही. तऱ्हतऱ्हेची स्वप्ने, अनेक विचार मनात थैमान घालत राहतात... प्रत्येक प्रहर एखाद्या उंच मनोऱ्यासारखा वाटत असतो.

– अगदीच तुच्छतेने त्याने माझ्याकडे का बरे पाहावे ?

– त्याचे ते लालभडक आग ओकणारे डोळे आता माझ्या पाठीला कायमचे चिकटणार तर नाहीत ? ...

दुसऱ्या दिवशी माझे पाय पुन्हा त्याच्या घराकडे वळतात.

घराला कुलूप लावलेले असते.

कुणीतरी सांगते की आता तेथे दुसरेच बिऱ्हाड राहते आहे.

... त्याला भेटायची माझी खूप इच्छा आहे.

तो आजपर्यंत बेपत्ता आहे.

त्याच्या मुलांनी भुकेने व्याकूळ होऊन प्राण सोडल्याला आज तीन दिवस झाले आहेत.

○ ○ ○

रौप्यमहोत्सवी वर्ष १९८८-८९

भारती विद्यापीठ

भारती विद्यापीठाच्या शाखा–

पुणे– मेडिकल कॉलेज, डेंटल कॉलेज अॅन्ड हॉस्पिटल, कॉलेज ऑफ नर्सिंग, इन्स्टिटयूट ऑफ मॅनेजमेंट अॅन्ड आंत्रोप्रेन्युअरशिप डेव्हलपमेंट, कॉलेज ऑफ इंजिनिअरिंग, पूना कॉलेज ऑफ फार्मसी (डिग्री, पोस्ट ग्रॅज्युएट), पॉलिमर रिसर्च सेंटर, यशवंतराव मोहिते कॉलेज ऑफ आर्ट्स, सायन्स अॅन्ड कॉमर्स, न्यू लॉ कॉलेज, यशवंतराव चव्हाण समाजशास्त्र अभ्यास व संशोधन केंद्र, इन्स्टिटयूट ऑफ टेक्नॉलॉजी (पॉलिटेक्निक), पूना कॉलेज ऑफ फार्मसी (पॉलिटेक्निक), शंकरराव मोरे विद्यालय व ज्युनिअर कॉलेज, भारती विद्यापीठ हायस्कूल (इंग्रजी माध्यम), भारती विद्यापीठ कन्या प्रशाला, कर्मवीर भाऊराव पाटील विद्यामंदिर आणि ज्युनिअर कॉलेज, भारती विद्यापीठ प्रशाला, शिंदेवाडी-वेळू, भारती विद्यापीठ प्री-प्रायमरी अॅन्ड प्रायमरी स्कूल (इंग्रजी माध्यम), भा. वि. बालविकास मंदिर व प्राथमिक विद्यालय (मराठी माध्यम).

नवी मुंबई– इन्स्टिटयूट ऑफ मॅनेजमेंट स्टडीज अॅन्ड रिसर्च, इन्स्टिटयूट ऑफ टेक्नॉलॉजी अॅन्ड फार्मसी (पॉलिटेक्निक), भारती विद्यापीठ हायस्कूल व ज्युनिअर कॉलेज (इंग्रजी माध्यम), भारती विद्यापीठ प्रायमरी स्कूल (इंग्रजी माध्यम), भारती विद्यापीठ प्री-प्रायमरी स्कूल (इंग्रजी माध्यम), भारती विद्यापीठ प्राथमिक विद्यालय, भारती विद्यापीठ प्रशाला, भारती बालविकास मंदिर.

सोलापूर– भारती विद्यापीठ इन्स्टिटयूट ऑफ मॅनेजमेंट, भारती विद्यापीठ प्रशाला, भारती विद्यापीठ प्राथमिक विद्यालय, भारती बालविकास मंदिर.

कोल्हापूर– न्यू लॉ कॉलेज.

सांगली– भारती विद्यापीठ आर्ट्स, सायन्स अॅन्ड कॉमर्स कॉलेज, भारती विद्यापीठ बहुउद्देशीय कन्या प्रशाला, कडेगाव, ता. खानापूर, भारती विद्यापीठ बहुउद्देशीय कन्या प्रशाला, पलूस, ता. तासगाव, भारती विद्यापीठ औद्योगिक प्रशिक्षण संस्था, कडेगाव.

सातारा– भारती विद्यापीठ हायस्कूल, गोडवली-पांचगणी, भारती विद्यापीठ अॅकॅडमी, पांचगणी.

भारती विद्यापीठाचे विभाग–

गणित, इंग्रजी बहिःस्थ परीक्षा विभाग, ग्रामीण विकास प्रतिष्ठान, वैचारिक व्यासपीठ, भारती विद्यार्थी वसतिगृह, सेवक प्रशिक्षण केंद्र, क्रीडा विभाग, विचार भारती मासिक, प्रकाशन विभाग, भारती प्रिंटिंग प्रेस, विद्यार्थी कल्याण समिती, न्यू डेव्हलपमेंट, सांस्कृतिक विभाग.

भारती विद्यापीठाच्या कार्यकर्त्यांनी व हितचिंतकांनी चालविलेल्या संस्था–

भारती सहकारी बँक लि., पुणे, भारती मध्यवर्ती सहकारी ग्राहक भांडार लि., पुणे, महात्मा गांधी हॉस्पिटल, पुणे, महात्मा गांधी मेडिकल रिसर्च सेंटर, पुणे, खानापूर तालुका दूध उत्पादक व कृषिपूरक सहकारी संघ लि., कडेगाव, खानापूर तालुका सहकारी कुक्कुटपालन संस्था मर्यादित, कडेगाव.

यशवंतराव मोहिते
अध्यक्ष

आमदार डॉ. पतंगराव कदम
एम. ए., एलएलबी., पीएच. डी.
संस्थापक कार्यवाह

चित्रपट : जाणकारीच्या शोधात....

श्यामला वनारसे

* 'गॉन विथ द विंड' हा (एके काळचा अत्यंत गाजलेला) सिनेमा बघून अतोनात गदगदलेली एक तरुणी आपल्या मैत्रिणीला नाक-डोळे पुसत विचारत होती, 'ए किती ग सुंदर सिनेमा ! अयाई ! पण येईल का ग ऱ्हेट बटलर त्या स्कार्लेट ओ हाराकडे परत ?"

* 'चौदहवी का चाँद' बघून चर्चा करणारे दोन गुरुदत्तचे चहाते आपापसांत बोलत होते, 'छे: ! सगळी करामत वाया. सगळा डोलारा किती कच्च्या योगा-योगावर उभारलाय !'

* एक किशोरवयाच्या उंबरठ्यावरचा फिल्मवेडा वहाद्दर सांगत होता, 'अरे, या पिक्चरमध्ये दिलीप-कुमारचं निम्मीवर प्रेम असतं बरं का...'

* 'अरे, ये पेपरवाले तो एंजॉयमेंट के दुश्मन ही हैं। त्यांनी कधी कुणाला चांगलं म्हटलंय ?'

× × ×

चित्रपट बघणं, त्यावर चर्चा करणं हा आज नाही म्हटलं तरी तीन पिढ्यांचा विरंगुळा आहे. गोहर–मीनाक्षी असोत की मीनाकुमारी–मधुबाला असोत की रेखा–श्रीदेवी असोत; या नायिका आणि त्यांचे नायक, त्यांच्याविषयीच्या भल्याबुऱ्या, खऱ्याखोट्या कथा-किस्से, प्रचंड प्रसिद्धीवाङ्मय, यांतूनच चित्रपटाविषयीच्या चर्चा रंगत आलेल्या आहेत. पण चित्रपट-शिक्षण, चित्रपट-रसग्रहण, चित्रपट-समीक्षा ह्या शब्दांना मात्र भुवया उंचावून साशंकपणे बाजूला सारले जाते, कारण हे शब्द म्हणजे त्या 'दुश्मनां'चेच भाईबंद समजले जातात.

याच तीन पिढ्यांनी चित्रपटाच्या माध्यमाचे पसरते पाय बघितले, अनुभवले आहेत. एखाद्या तंबूत किंवा थेटरात मिळणारी स्वस्त (आणि हीन) करमणूक म्हणून आलेल्या या माध्यमाने आपल्या गरीब देशात सर्वाधिक संख्येने निर्मिती केली आहे, आपल्या निरक्षर देशात सहाशेच्यावर नियतकालिकांना जन्म दिला आहे, आपल्या भुकेल्या देशात अन्नाचा प्रश्न विसरण्यासाठी स्वप्ने देऊ करण्याचा उद्योग तेजीत आणला आहे. दूरदर्शन आणि व्हिडिओची पिलावळ अधिकाधिक संख्येपर्यंत पोचून डोळ्या-कानांना सुखे पाजत आहेत. रोजच्या भाकरीची तुटपुंजी व्यवस्था करणारालाही 'पिक्चर' तोच दिसतो ! आणि त्या-मधून प्रत्यक्षात नसलेले अनुभव 'देणारा' तोच आणि नसलेले 'ज्ञान' पाजून ते आपलेच असे भासवणाराही तोच. ज्यांच्या गाठी पैसा खुळखुळतो त्यांना उप-भोगाच्या वाटा सुचवणारा तोच आणि ज्यांच्या डोक्यात प्रश्न घोंघावतात त्यांना उत्तरे पुरवणाराही तोच ! सिनेमाला हीन म्हणून धिक्कारणारा असो की त्याला 'जरा बेतानं' म्हणून मान्यता देणारा असो की 'खुल्लम् खुल्ला'चा गजर करत त्याच्या नशेत बुडलेला 'वीर' असो; सर्वांनाच चित्रपटनिर्मित परिसरात श्वास घ्यावा लागतो आहे. पोस्टर्स, कपडे, जाहिराती, समारंभ, धार्मिक उत्सव– कशाचीही याच्या प्रभावापासून सुटका झालेली नाही.

या माध्यमाचा उल्लेख 'विसाव्या शतकाचे माध्यम' म्हणून केला जातो. विसाव्या शतकातच याची वाढ झाली, विकास झाला. सर्वच अर्थांनी विसाव्या शतकाचे व्यापक संदर्भ या माध्यमाशी निगडित आहेत. एकूण मानवी संस्कृतीच्या या शतकातील गतीशी आणि पेचप्रसंगांशी या माध्यमाचा संबंध आहे. या माध्यमाचा पगडा प्रथमदर्शनी प्रेमासारखा जबरदस्त आहे. अगदी 'तो आला– लोकांनी पाहिला – आणि त्यानं जिंकलं' असा. पण प्रथमदर्शनी प्रेमाप्रमाणेच त्याची ओळख आणि जाण मात्र क्षीण आहे. असे आणि एवढे करू शकणारे हे माध्यम. त्यामार्फत हे का शक्य होते ?

* नित्याच्या अनुभवातील कालमहिमा मोठा असतो. काळ पुढे जातो आणि एकेका क्षणाचे प्रत्यय संपतात. विस्मरणाच्या मार्गाने जात राहतात. या माध्यमाने क्षण पकडण्याची हातोटी दिली. हुबेहूब नोंदणीच्या सामर्थ्याने क्षणांची दृक्-श्राव्य अंगे पुनरावृत्तीच्या शक्यतेत आणली.

* चित्रपटाच्या तांत्रिक विकासात यांत्रि ककरा-मतींनी एकेका घटनेचे दृश्य आणि श्राव्य यांचे तुकडे करता येऊ लागले. त्याचप्रमाणे बेमालूम जोडताही येऊ

अनुक्रमणिका

लागले. मधुबालेची छबी, छायाप्रकाशांची जादूची रचना आणि लताचा आवाज– आता आणखी काय हवं ? प्रत्यक्षापेक्षा चंदेरी झळाळीचा हा अनुभव करमणुकीच्या क्षेत्रात जणू 'सोनिया सुगंधु' घेऊन आला.

* जोडणी करत असताना कोणता तुकडा कशाला जोडला तर काय अर्थ निर्माण करता येईल हे सहवर्ती (simultaneous) आणि अनुवर्ती (successive) या दोन्ही मितींवर नियंत्रित करता येऊ लागले. यामुळे प्रसंग अधिक तीव्र, अधिक उद्दीपनमूल्य घेऊन 'घडवता' येऊ लागले.

* जादू, चमत्कार, स्वप्न यांचे गुणधर्म असणारा अनुभव प्रयोगशाळेत सेल्युलॉईडवर अवतरू लागला. हुबेहूब नोंदणीमुळे वास्तव आणि कल्पित यांतील सीमारेषा मुळातच धूसर केल्या होत्या. जोडणीने ते काम अगदी चोख करायला सुरुवात केली.

* आधीच्या माध्यमांपेक्षा 'काय' सांगायचे आहे आणि 'कसे' सांगितले आहे याविषयीचा विचार या माध्यमाने वेगळ्या प्रकारे देऊ केला. एका परीने 'काय' ते आधी मनात बघणारा 'कलावंत' आणि 'कसे' ते यंत्रांनी घडवणारा 'तंत्रज्ञ' ही भूमिकांची भिन्नता अभूतपूर्व अशा स्पष्ट रूपात आली. याबरोबरच केवळ नोंदणीसाठी तंत्रज्ञ पुरे, कलावंत कशाला हवा ? असाही प्रकार सुरू झाला. (याला बराच अधिक विस्तार आहे. परंतु वैशिष्टच म्हणून इथे फक्त उल्लेख केला आहे.)

* अन्य सर्व माध्यमांप्रमाणेच हेही एक साधनच आहे. त्याचा वापर लघळचघळ करायचा की नितळदर्शक करायचा हे वापरणारांवर अवलंबून असते. 'खपेल ते लिहिणारे' आणि 'अभिरुची घडवणारे' असे तट सगळ्याच माध्यमांमध्ये असतात. पण या क्षेत्रात अपरिहार्य असणाऱ्या प्रचंड आर्थिक गुंतवणुकीमुळे अभिरुची घडवणाराला खपण्याजोगे असावेच लागते. या क्षेत्रात कलाविष्कारावर जेवढी आर्थिक सत्तेची पकड येते, तेवढी अन्य माध्यमांत जाणवणार नाही.

ही काही वैशिष्टचे लक्षात घेतली की या माध्यमाच्या पकडीचा उलगडा होऊ लागतोच; पण त्याचबरोबर त्याबाबत नीरक्षीरविवेक घडवणाऱ्या जाणकारीची निकडही जाणवू लागते. वास्तवाचे भान हरपवू शकणारे हे माध्यम मूलभूत जीवितप्रक्रियांशी, सांस्कृतिक घडणीशी, मूल्यकल्पनांशी भिडत आहे, सहजपणे. त्याचा व्यापक परिणाम सर्वत्र जाणवू लागला आहे. आता गाफील राहून चालण्यासारखे नाही.

या लेखाच्या आरंभी ज्या प्रतिक्रिया नोंदल्या आहेत त्या या माध्यमाच्या अनुभवाचे परिणाम व्यक्त करतात. त्या आपल्या सर्वांच्या परिचयाच्या आहेत. कदाचित आपणही अशा प्रकारच्या प्रतिक्रिया दिलेल्या आहेत. या प्रतिक्रियांमध्ये 'हे सारं खरोखरी कुठेतरी घडलं' या हुबेहूबपणातून उद्भवणाऱ्या भासाला स्थान आहे, आणि चित्रपटाविषयी बोलताना 'मागणी' करण्याचा, 'हवं-नको' करण्याचा पवित्रा आहे. या दोन्ही वैशिष्टचांचा जरा मागोवा घेऊ.

चित्रपट माध्यमाचा हुबेहूबपणा आपल्याला त्या अनुभवाविषयी एक ठाम आत्मविश्वास देतो. कारण मी जे काही म्हणत असेन, ते 'मी स्वतः या डोळ्यांनी पाहिलंय' अशी मला खात्री असते. खरे तर, आपण पाहतो ती हलती छायाचित्रे. आपण खुर्चीत बसून बोरीबंदरचा चौक, कोणार्कची शिल्पे, काश्मीरचा निसर्ग डोळ्यांत साठवलेला असतो. अगदी सहज–अगदी तिथेच जाऊन आल्यासारखा ! मनात स्थिरावणाऱ्या आकलनाच्या चौकटीतून खुर्ची बाद होते आणि 'मला माहीत आहे' हा बोध मात्र पक्का ठसतो. याचीच तुलना एखाद्या शब्दचित्राच्या वाचनाशी केली, तर कितीही प्रत्ययकारी वाटले तरी लिखाण ते लिखाण आणि काश्मीर ते काश्मीर, याचे भान सुटत नाही. चित्रपटाचे स्वरूपच असे आहे की भान राखणे कठीण जाते.

कठीण का ? कारण चित्रपट आकलनाची चौकट घडवणाऱ्या प्राथमिक संवेदनाच देऊ करतो. बघण्याऐकण्याचा टप्पा ओलांडल्यावर मग उच्चतर प्रक्रिया सुरू होतात. पण चित्रपट मात्र संवेदनेचा टप्पा थेट पकडतो. चित्रपट बघत असताना फक्त तेवढा चौकोनच आपले दृष्टिक्षेत्र व्यापत असतो. या क्षेत्रात तपशील कोणता ? समजा, काश्मीर. काश्मीरचा निसर्ग कसा दिसला ? कॅमेऱ्याने टिपला तसा. कॅमेरा कुठे होता ? काश्मीरमध्ये. मला इथे जे दृश्य दिसते ते प्रत्यक्ष तिथे असल्याप्रमाणे. मग बोरीबंदर मला 'माहीत आहे', हावरा ब्रिज मला 'माहीत आहे', सुहाग रात कशी असते मला 'माहीत आहे' असे समज निर्माण झाले तर त्यात नवल ते काय ? एका अभ्यासकाने म्हटले आहे की जेव्हा हे माझ्या लक्षात आले

अनुक्रमणिका

तेव्हा मला धक्का बसला. कधीही कोर्टाचे तोंड न बघता मला वाटू लागले होते की कोर्टाचे कामकाज कसे चालते हे मला माहीत आहे ! हाच धक्का कदाचित आपल्यापैकी प्रत्येकाला बसू शकेल. अनेक व्यवसाय, आस्थाविषयांचे रूप, परकीय संस्कृतीतील रीतिरिवाज यांच्याबाबत आपल्याही अशाच 'माहीत असलेल्याच्या' समजुती असतील ! ही गोष्ट एवढ्या-वरच मग थांबत नाही. स्वतःचे प्रश्न आणि त्यांवरची उत्तरेही 'मला माहीत आहेत' असे वाटू लागले की पर्याय शोधण्याची सांस्कृतिक प्रक्रियाच मंदावते. म्हणून तर या प्रथमदर्शनी प्रेमविषयाकडे जाणकारीची नजर टाकण्याची निकड.

या घोटाळ्यात अडकणाऱ्या गरीब देशातील माणसांना जीवनाची गुणवत्ता वाढवण्याच्या मार्गात अनेक मानवनिर्मित अडथळे असतात. ते हलवण्यासाठी आवश्यक ती सर्वांगीण तयारी अर्थातच नसते. पण या दिशेने जाण्याऐवजी 'हे असंच चालायचं', 'लोकांनी बदलायला हवं' किंवा 'हिंसाचाराला पर्याय नाही' अशा कल्पनाच स्थिरावत गेल्या तर होणारे परिणाम एका परीने आपण भोगत आहोतच. पण एखाद्या वेदनाशामकाप्रमाणे ही स्वप्नाच्या राज्यातील सफर आपण गिळतो– आनंदाने गिळतो ! वेदना जितक्या जास्त तितका वेदनाशामकांचा वापर जास्त आणि वेदनाशामकांचा वापर जितका जास्त तितके त्यांच्या वापराने वाट्याला येणारे दुष्परिणामही जास्त !

चित्रपटाचा अनुभव देणाऱ्या कॅमेऱ्याप्रमाणेच आपल्या अनुभवांतून ध्वनिमुद्रणाची यंत्रेही गायब होतात. श्रीमती लता मंगेशकरांच्या षष्टयब्दीपूर्ती-निमित्त अगदी नुकत्याच येऊन गेलेल्या लेखातही याचे पुरावे सापडतात. 'सौंदर्यसम्राज्ञी मधुबालेच्या तोंडी लताची गाणी अधिकच खुलतात...' अशी वाक्ये म्हणजे त्या स्वराला, त्या शब्दोच्चाराला 'चढवणारा' चंदेरी पदरच ! चेहरा किंवा आवाज या मुद्‌द्ली गोष्टी यंत्रनियंत्रित आणि तंत्रसंस्कारित होऊनच आपल्या काना-डोळ्यांना भरवल्या जात असतात. निर्मिती जितकी सफाईदार तितका अनुभव सलग. अनुभव जितका सलग तितके तुकड्याचे 'तुकडेपण' गायब.

ही करामत अर्थबोधाच्या नैसर्गिक प्रक्रियेचीच अनुकृती करते. दुरून माणूस दृष्टीस पडला– कॅमेरा लाँग शॉट घेतो. तुमच्या मनात प्रश्न उभा राहिला हा कोण ? कॅमेरा पुढे सरकला– 'हा दिलीपकुमारचा देहाती रोल दिसतोय्' तुम्ही म्हटलं. तरीपण हा आहे कोण ? –तेवढ्यात हाक येते, राजू बेटेऽऽ –हां. तर हा राजू. अशा प्रकारे सरकणाऱ्या अनुभवांत कॅमेऱ्याची बदलती जागा किंवा बदलती प्रकाशयोजना आपल्याला जाणवत नाही. हा कोण ? इथपासून राजू बेटा हे कळण्यापर्यंत आपण सलग पोचलेले असतो. अशा 'भाषे'त सांगितलेले सहजपणे समजते. ती भाषा शिकावी, गिरवावी लागत नाही. पण याही भाषेत अर्थबोधाचे काही साचे तयार केलेले आपल्याला आढळतील. फुलावर पांढऱ्या बूटांचा पाय, कॅलेंडरची फडफडणारी पाने, शेमलेवाला पाटील किंवा तुळशी-वृंदावनाला नमस्कार करणारी सालंकृत गृहिणी... हे आपल्या सर्वांच्या चिरपरिचयाचे आहे.

चित्रपटाच्या अनुभवात कॅमेऱ्याची जागा आपण घेतो हे मूळच फार महत्त्वाचे आहे, कारण कॅमेरा नेहमीच अशा ठिकाणी असतो की तिथून दृश्य सर्वोत्तम दिसेल. एखाद्या शूटिंगच्या ठिकाणी जमलेल्या गर्दीला कॅमेरा, क्रेन, लाईटमन, रिफ्लेक्टर्स, विश्रांतीचा तंबू, टेक-रीटेक हे सारे दिसते. पण चित्रपटात मात्र प्रेमि-कांच्या पहिल्या भेटीचा प्रसंग दिसतो तो असा :

१) नायिका झाडावर चढते आहे,
२) तिचा पाय घसरतो,
३) ती पडते– पण–
४) नायकाच्या बाहुपाशात,
५) दोघे कोलमडतात,
६) ती बघते– शरमते,
७) तो बघतो– हसतो इ. इ.

हे तुकडे नोंदताना कॅमेरा झाडाखाली, शेजारच्या फांदीवर, पायांच्या जवळ, फक्त तिची झेललेली काया दिसेल इतका जवळ, मग दोघांना एका चौकटीत आणता येईल एवढा दूर, त्याच्या जागी आणि तिच्या जागी एवढा तरी सहज फिरेल. ही कॅमेऱ्याची जागा आपल्या अनुभवाचा तपशील ठरवेल. पण याहीपेक्षा एक पायरी पुढे जाईल. गोष्टीत त्यांनी एकमेकांना पाहिले (– मी त्रयस्थ त्यांच्याकडे पाहात होतो.) पण अनुभवताना मात्र तिने त्याच्याकडे म्हणजे त्याच्या जागी असलेल्या कॅमेऱ्याकडे पाहिले, म्हणजेच माझ्या-कडे पाहिले. आता मी साक्षी नाही, सहभागी आहे ! जे घडले ते आम्हा तिघांत ! अशा प्रकारच्या अनुभवाचे

भावबंध अतिशय तीव्र होऊ शकतात, ते 'सिंथेटिक' अनुभवाला खऱ्या रूपात चिकटतात ! यांतूनच तीव्र आवडीनिवडी, फिदा होणं, पत्ते, फोन, खासगी तपशील मिळवणं, फोटो गोळा करणं, हे पुरवणारी नियतकालिके धुंडाळणं, सदरे आणि जाहिराती नेमाने वाचणं हे आयुष्याचा वेळ व्यापणारे प्रकार सुरू होतात. प्रणयप्रश्न नसतानाच गुलाबी उत्तरे मात्र तयार ! या संपूर्ण खटाटोपात कुठेही 'शिकण्याची', कष्ट घेण्याची गरज आपल्याला भासलेली नसते.

आता एखादा चित्रपट असा निघालाच– की आपल्याला चटकन समजत नाही, सतत लक्ष देऊन पाहावा लागतो तर दिग्दर्शकाच्या चक्रमपणाला नाक मुरडून मोकळं होणं सोपं असतं. मात्र कधीतरी एखादा सिनेमा असाही असतो– की नेहमीच्या अनुभवापेक्षा खोलवर जातो, 'समाप्त'च्या पाटीबरोबर संपत नाही. कदाचित या चित्रपटाने जीवनाच्या एखाद्या पैलूविषयी आपल्याला अस्वस्थ करणारी जाणीव दिलेली असते. पण हे अर्थातच अपवाद ! अशा चित्रपटाचा दिग्दर्शकही एखादा प्रतिभावंतच असतो. अशा प्रकारे आपल्या चित्रपटविषयक अनुभवाची ही त्रिविध वर्गवारी आपण अगदी सहज मिळवलेली असते. नेहमीचा करमणुकीचा चित्रपट, चक्रमांचे चित्रपट आणि प्रतिभावंतांचे चित्रपट अशी ही विभागणी. जास्त वेळा आणि जास्त वेळ बोललं जातं ते पहिल्या कप्प्याबद्दलच. आणि तिथे तर खास व्यक्तिनिष्ठता आलेली असते.

चित्रपट रसग्रहणाच्या वर्गात दाखल होणाऱ्या जागरूक प्रेक्षकाचीही ही व्यक्तिनिष्ठता अगदी सहज व्यक्त होत असते. '**हॅपी ॲनिव्हर्सरी**' या नावाचा एक लघुपट आहे. त्यामध्ये पॅरिसला राहणाऱ्या एका तरुण जोडप्याच्या लग्नाच्या वाढदिवसाची कथा आहे. या जोडप्याची नावे आपण पीटर आणि जोन अशी ठेवू. जोन घरामध्ये 'खास दोघांसाठी' टेबल शृंगारते. जेवण, वाईनची बाटली, सगळं जय्यत तयार ठेवते, एक छोटुकलं प्रेझेंट पीटरच्या नॅपकिनखाली दडवून ठेवते. पीटर यायची प्रतीक्षा करत बसते. पीटर एक प्रेझेंटचं मोठ्ठं खोकं, एक वाईनची बाटली आणि फुलं एवढ्या तीन गोष्टी घेऊन घरी पोचण्यासाठी धडपडत असतो. पण त्यात नाना विघ्ने येतात. कधी पोलिसाचा दंड, कधी खोळंबलेली रांग, कधी दडपादडपीतून उद्भवलेले घोटाळे तर कधी निष्काळजीपणातून घोळ. एकदा घेतलेल्या गुच्छावर स्वत:च बसला गेल्यामुळे दिरंगाई तर पुन्हा थांबून घेतलेले सूर्यफूल–गाडी उतरताना सवयीने छत ओढल्याने–छाटले जाते. एकीकडे ही विघ्नमालिका चालू असते तर तिकडे जोन मात्र कंटाळते, कोमेजते. वाईन आणि सॅलड चाखायला सुरुवात करते. वाईन पीत आणि सिगारेट ओढत वेळ काढते आणि पीटर घरी पोचेपर्यंत सबंध बाटली संपवून टेबलावरच कलंडून गेलेली असते.

या कथेत पीटरच्या विघ्नमालिकेत पोलिस, वाहतूकव्यवस्था, मोटारी, त्यांचे चालक, दुकानदार अशी पुष्कळ पात्रे आहेत. त्यांत पीटरला गाडी काढता यावी म्हणून दाढी अर्धवट टाकून तोंडाला साबण तसाच ठेवून येणारा 'शेव्ही' आहे. बॅग घेऊन स्टेशनवर जाण्यासाठी टॅक्सीच्या शोधात असलेला म्हातारबुवा आहे, चष्म्यावर साबणाचा फेस पडल्यावर मोटारीचे वायपर सुरू करणारा 'वायपी' आहे. शेव्हीची प्रतीक्षा करणारा न्हावी आहे, रेसरकार, फर्निचर हलवणाऱ्या व्हॅनचा चालक आणि त्यांचे सहकारी आहेत, ज्यांच्या ज्यांच्या मोटारी पीटरच्या संबंधात विघ्नकारक ठरतात असे इतरही आहेत.

या सर्वांच्या परस्परवागणुकीचा संदर्भ आणि खासगी जीवनातला नाजूक मर्मबंधाचा साजरा क्षण केवळ दहा मिनिटांत शहरी–मोटारी–संस्कृतीच्या विसंगतीवर बोट ठेवत सांगितलेली ही कथा. या चित्रपटातून मनोरंजनाचे पुरेपूर माप आपल्या पदरी टाकलेले असते. पण अनेकांच्या मनात हा चित्रपट काही 'पण...' उभे करतो. ते म्हणतात,

१) चूक जोनची. या दिवशी तरी तिने धीर धरायचा !
२) चूक पीटरची. कशाला घालवला एवढा वेळ ? आणि रूक्षच तो. एवढा विचका झाल्यावर खातो काय ?
३) त्या शेव्हीने उगाचच वेळ खाल्ला आहे.
४) आपल्याकडे असं घडणं शक्यच नाही. कुणीही भारतीय स्त्री अशी वागणार नाही.

या प्रतिक्रियांचे विश्लेषण करताना लक्षात आले की हे फक्त चित्रपटाबद्दलचे बोलणे नाही. ते स्वत:बद्दलचे आणि एकमेकांबद्दलचेही बोलणे आहे ! यात पात्रांबद्दल स्वत: केलेल्या अपेक्षांच्या पूर्तीचा आग्रह आहे, मतांची ठोकाठोक आहे, आदेश आहे. याच



लक्षात घ्या ! ही ‘ अप्सरा ’ कॅमेऱ्याकडे बघते आहे.



जोनची जय्यत तयारी

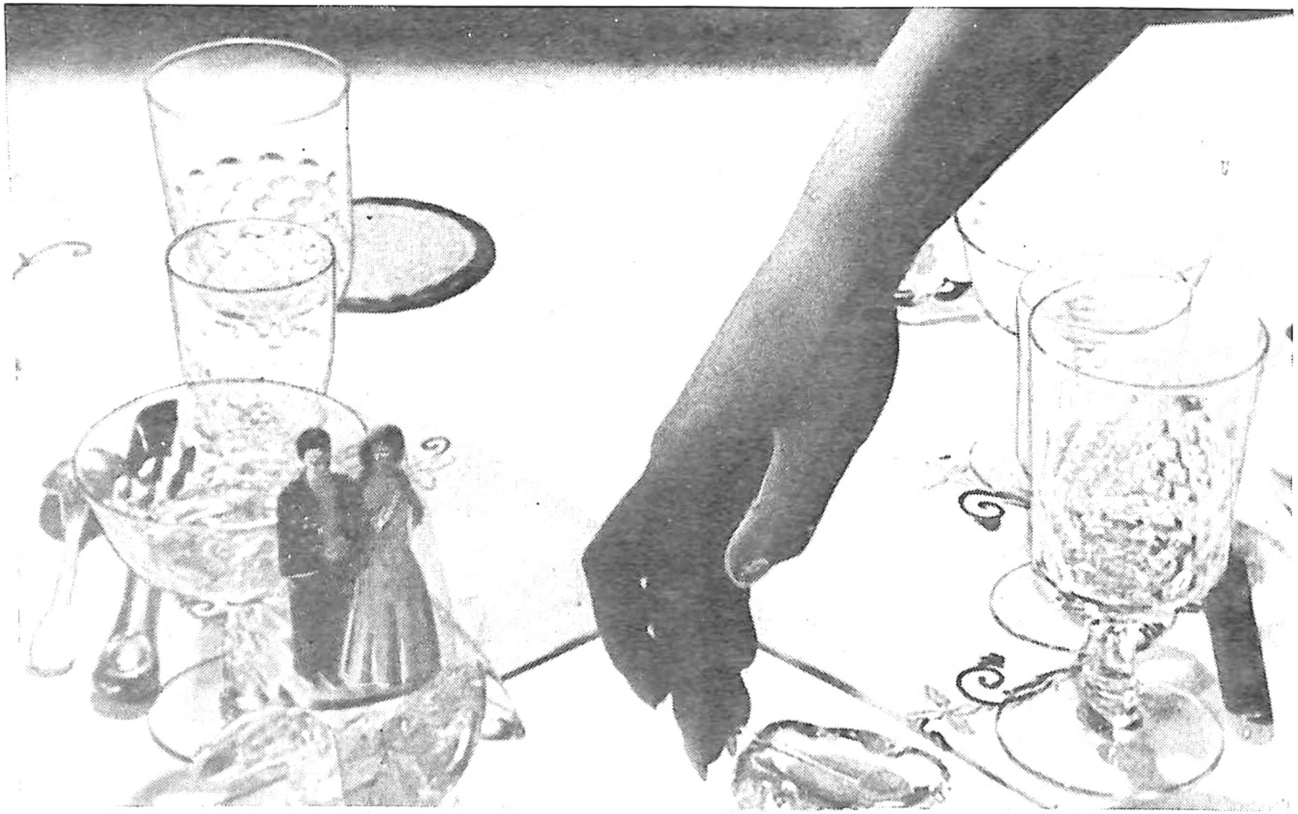


विघ्नमालिकेचा शेवट



याचसाठी का केला होता सारा अट्टाहास ?

अनुक्रमणिका



जोनची मन:स्थिती दाखवणारा एक इवलासा विभ्रम



दोन विरोधी तत्त्वे एकत्र– घाई आणि निवांतपणा !



पीटरप्रमाणे 'शेव्ही 'लाही घाई आहे, पण त्याला थांबता येत नाही !

व्यक्तींची चर्चा पुढे गेली तर त्यात कुणाचे तरी दाखले निघतात, चित्रपटसमीक्षेतील जडजंबाल तांत्रिक परिभाषेची उधळामाधळ होते– वातावरण स्वच्छ आणि स्पष्ट होण्याऐवजी धूसर, कोंदट होऊन जाते ! अशा चर्चेत 'चित्रपट–संपूर्ण चित्रपट–आणि फक्त हा चित्रपट' बोलण्याचा विषय राहात नाही. आपले कसे बरोबर– दुसऱ्याचे कसे चूक याचा पुष्कळ भाग असतो. 'माझा युक्तिवाद इतका बिनतोड की बाकीच्यांना गप्प बसणे भागच पडले' असा माझा जय असतो. एव्हाना ही चर्चा समीक्षेपासून खूप लांब गेलेली असते.

स्वतःच्या व्यक्तिगत प्रतिक्रिया आणि मूळ चित्रपट यांत फरक करायला सुरुवात करताच 'मग काय बोलायलाच नको !' असा सूर काही जण लावतात. हे खरे नाही. आपल्या व्यक्तिगत प्रतिक्रिया होतात, त्यांत आपली गुपिते गुंततात, हे सारे खरे. त्या आपण आपल्या इच्छेनुसार व्यक्त करू शकतो हेही ठीक. पण हे दोन्ही म्हणजे चित्रपटविषयक बोलणे नव्हे, हा समजावून घेण्याचा मुद्दा आहे. 'कुणीही भारतीय स्त्री जोनसारखी बेताल वागणार नाही', हे 'हॅपी ॲनिव्हर्सरी' या चित्रपटाबद्दल बोलणे नव्हे, एवढेच.

'हॅपी ॲनिव्हर्सरी'ला दिलेल्या वरील प्रतिक्रिया जरा तपासून पाहू. या चारही व्यक्तींची थोडी चिडचिड झाली आहे. 'हॅपी ॲनिव्हर्सरी' या नावाने–कदाचित जोनच्या प्रतीक्षेच्या पहिल्या प्रसंगाने–उत्पन्न केलेल्या सुखपर्यवसायी अपेक्षा पूर्ण न झाल्याचा हा राग. चित्रपटाच्या संदर्भात चित्रपट–मनोरंजन–सुखी शेवट ही समीकरणे किती दृढ आहेत हे वारंवार लक्षात येते. हा चित्रपट त्यांना आवडतो. 'तो भिकार आहे' असे त्यांचे मत नसते. कारण खरोखरीच त्यातील प्रश्न आणि विसंगतीतून उद्भवणाऱ्या गमती त्यांना आवडलेल्या असतात. पण... आला हा 'पण'. जरा एवढा बदल केला असता, तर... या वाक्यार्थाची पूर्ती 'शेवट सुखी नसता का झाला ?' अशी असते. पण ती बोलण्यात व्यक्त होत नाही. कारण हे तळचे हेतू प्रकट होत नाहीत. प्राथमिक प्रश्नच मुळी या विचक्याला जबाबदार कोण ? असा तयार केलेला असतो. कधी कधी 'मी नसतो/नसते बुवा असा वागलो/अशी वागले !' असाही निकष त्यात येतो आणि या ना त्या प्रकारे हा चित्रपट आहे त्यापेक्षा वेगळाच असायला हवा होता ही मागणी पुढे दामटली जात असते. ही मागणी चित्रपटाबद्दल बोलण्यात व्यत्यय निर्माण करते. हेच बोलणे फिरवून असा युक्तिवाद तयार होतो की लोकांनी बघण्यासाठी चित्रपट बनवायचे तर ते लोकांना हवेत तसेच असायला पाहिजेत. हा सरळ व्यापारी भूमिकेचा टेकू आहे. पुष्कळदा असेही होते की चित्रपटाच्या ओघात काही भाग निसटतो. मग त्यावरून थेट शेरेमारी आणि कुणी मतभेदाचा निघालाच तर पुन्हा एकदा चित्रपट बाजूला राहून एकमेकांची अक्कल काढणे सुरू !

कलाकाराने काय करायला हवे होते हे सांगताना स्वतःची मते, अग्रक्रम हे सारे प्रमाण मानलेले असते. चित्रपटात काय आहे ते बघण्याचे राहूनच जाते. ते नीट न बघता कलाकाराला शिकवू बघणे किंवा त्याच्यावर दोषारोप करणे अन्यायाचे तर असतेच, पण स्वतःचे आकलन सुधारण्यातही त्यामुळे व्यत्यय येत असतो. पण काही लोकांनी पुष्कळ वाचलेलेसुद्धा असते. चरित्रे, मुलाखती, इतर समीक्षक यांच्या साक्षी काढून ते 'बरोबर' की 'चूक' याचे माप काढत असतात. यातून संप्रदाय तयार होतात, पण आपल्या जाणकारीला काहीच फायदा होत नाही.

या सर्व अडथळ्यांच्या शर्यतीतून निष्पन्न काय– तर टोकाच्या आग्रही भूमिका, गोंधळ, चिखलफेक ! त्यात शोध, प्रश्न, निरास, विवेचकता किंवा वस्तुनिष्ठ स्पष्टता यांचा मागमूसही नसतो.

– २ –

येथवर बघितलेल्या सवालांचा जबाबी भाग आता बघायला हवा. आपल्या रसिकत्वाचा प्रवास आस्वादापासून जाणकारीकडे होण्यासाठी काय करणे शक्य आहे ? पुन्हा एकदा 'हॅपी ॲनिव्हर्सरी'कडे येऊ. 'त्या शेव्हीने उगाचच वेळ खाल्ला आहे' असे एकाला वाटते आहे. तो हा प्रवास कशा प्रकारे करू शकेल ?

याची पहिली पायरी म्हणजे आपला 'सुखी शेवटा'चा अपेक्षाभंग बाजूला ठेवून चित्रपट समजावून घ्यायला सुरुवात करणे. तेव्हा साधी गोष्ट म्हणजे पुन्हा एकदा 'हॅपी ॲनिव्हर्सरी' शोधक नजरेने पाहणे. त्यात काय काय आहे ? या प्रश्नाचे उत्तर मिळवण्यासाठी पाहणे. चित्रपट–ती डब्यातली गुंडाळी–एकदा बनली की बनचुकी ! आपल्या आग्रहांनी तिच्यात फेरफार होत नाहीत. दिग्दर्शकाने ती जशी बनवली तशी ती आहे– एक वस्तू म्हणून. हे खरे तर सर्वच चित्रपटांच्या बाबतीत लक्षात ठेवलेले बरे.

अनुक्रमणिका

'हॅपी ॲनिव्हर्सरी' पुन्हा बघताना काय दिसेल ? त्यात काही प्रसंगमालिका, त्यांचा विशिष्ट क्रम, त्यांची विशिष्ट जुळणी लक्षात येईल. जोनवर घेतलेले प्रसंग आणि पीटरवर घेतलेले प्रसंग यांची रचना खालील क्रमाने आढळेल :

जोन– १ / पीटर–१ / जोन–२ / पीटर–२ / जोन –३ / पीटर–३ / जोन–४ / पीटर–४ / जोन–५ / पीटर–५ /

यांपैकी जोनवरचे प्रसंग अगदी लहान तर पीटरवरचे त्या मानाने अधिक लांब आहेत.

यामध्ये 'संवाद' म्हणावेत असा शब्दांचा वापर नाही, तो अगदी नगण्य आहे.

संगीत आणि इतर ध्वनी मात्र एका निश्चित परिणामकारकतेने उपस्थित आहेत.

जोन चित्रपटभर घरच्या घरी आहे. तर पीटर बाहेरून नाना विघ्ने पार करत घरी येतो. पण पोचतो तेव्हा वेळ निघून गेलेली असते. या वेळी पीटर मात्र तिला हातही लावत नाही, सारे नुसते बघतो आणि खायला सुरुवात करतो.

कदाचित असेही लक्षात येईल की हा चित्रपट काही जोन-पीटर कथा सांगण्यासाठी नाहीच.

कदाचित तुटून गाडीच्या छतात अडकलेल्या फुलाकडे पीटर बघतो ते दृश्य अधिक ठसेल.

याचा अर्थ असा की अभ्यासू नजरेने बघू लागल्यास

१) ध्वनी, दृश्ये आणि जोडणी,

२) प्रसंगमालिकांची समग्र गुंफण आणि

३) चित्रपटाचे आस्थाविषय

या तिन्ही पातळ्यांवरच्या तपशीलाकडे, मांडणीकडे आणि संबंधांकडे आपण लक्ष देऊ लागतो. याच प्रकारे शोध चालू ठेवल्यास या चित्रपटाचे रहस्य आपल्याला उलगडता येईल. हा उलगडा वादविषयाचा नसेल; तर चित्रपटाचा असेल. चित्रपटाचा अर्थ काय कोणीही कसाही लावावा हे व्यक्तिगत प्रतिक्रियांपुरते म्हणता येईल; पण समीक्षेमध्ये मात्र हा विचार गफलतीचा ठरेल. अर्थ चित्रपटाच्या मांडणीतून, रचनेतून व्यक्त होतो. ह्या रचनेकडे आपण जाऊ शकलो तर अर्थाबाबतीतील भ्रम दूर करणे सोपे होईल. 'पति-पत्नींच्या वागणुकीच्या तऱ्हा व त्यांत माझ्या आवडी-निवडी' याचा त्या रचनेशी संबंध नाही. त्यांचे वेगळेपण माझे मलाच स्पष्ट होऊ शकेल. चित्रपटाने निर्माण केलेल्या ललितविश्वात आपण रमलो, तरी त्यातून अलिप्त होण्याचे हे एक साधन आहे. या ललितविश्वाच्या आकलनाकडे जाण्यासाठी वर उल्लेख केलेल्या पहिल्या दोन पातळ्यांवरील तपशील आणि अंतःसंबंध बघावे लागतील.

'शेव्ही'ला 'एवढा' म्हणजे किती वेळ दिला आहे ? 'शेव्ही'चे पात्र या चित्रपटात कोणते कार्य बजावते ? त्याचा एकूण चित्रपटाच्या आस्थाविषयाशी कोणता संबंध पोचतो ? या प्रश्नांच्या उत्तरांसाठी या चित्रपटाचा अभ्यास करावा लागेल. अशी अभ्यासू नजर आपण जोन– १ / पीटर– १ / या दोन भागांकडे टाकू.

जोन– १ यामध्ये ३ दृश्यके (shots) आणि पीटर– १ यामध्ये १९ दृश्यके आहेत. जोन– १ मध्ये पहिल्या दृश्यकात जोनचा जेवणाच्या टेबलावर मांडामांड करणारा हात दिसतो. नाजूक नक्षीचा टेबलक्लॉथ, नाजूक काचेच्या वस्तू, दोघांसाठी खास मांडलेले टेबल, तिचा हातही नाजूक, हळुवार आणि काळजीपूर्वक छोटयाशा काचेच्या वाटीतला चिमुकला चमचा 'नीट' करणारा. एक शुभेच्छा कार्ड आणि एक काचेचेच शोभेचे जोडपे. या दृश्यकाच्या शेवटी ती खुर्चीच्या पाठीवर हात ठेवून उभी राहते. अजूनही दृश्यचौकटीत टेबल आणि हातच आहेत. खुर्चीच्या पाठीवरचा हात एकदम काहीतरी आठवल्यासारखा अंगुली विलगवतो. शेजारच्या कपाटावरची वाईनची बाटली उचलून टेबलावर ठेवतो. यानंतर तिसरे दृश्यक सुरू होते. कॅमेरा वर बघतो आणि जोन छोटीशी बॉक्स एका हातात धरून एकाग्रपणे न्याहाळताना दिसते. त्याची बांधलेली फीत पुन्हा एकदा थोडी– अगदी थोडी ठीकठाक करून पीटरच्या प्लेटमध्ये ठेवलेल्या नॅपकिनच्या घडीच्या एका पदराखाली सरकवून ठेवते. या तिन्ही दृश्यकांत एक गोड संगीतरचना पार्श्वस्वरूपात वाजत असते.

फक्त दोघं–खास प्रसंग–छोटंसं गुपित–अपेक्षा–नाजूक हळुवारपणा–आनंदाच्या तयारीचं वातावरण–. हे सारं चाललंय् ते पीटर येणार म्हणून. हा सगळा अर्थ त्या वस्तूंनी, गोलाकार टेबलाने, शुभ्र चकचकीत काचेने, नक्षीने, जोनच्या नीट काळजीपूर्वक राखलेल्या हाताने, त्यातल्या अंगठीने, फितीने आणि काळजीपूर्वक फितीच्या बांधणीतला इवलासा बिघाडही काढून टाकणाऱ्या एकाग्र भावाने निर्माण केला आहे.

या छोटया बॉक्सवर घेतलेले दृश्य लगेच जोडले जाते ते एक मोठ्ठी बॉक्स घेऊन घाईघाईत, सामान हलवणारांच्या मधून घुसत वाट काढणाऱ्या पीटरच्या दृश्याशी. जोन वाट पाहते आहे ती ह्याचीच. आपल्याला लगेच कळते. का ? त्या बॉक्सचा पूल त्या दोघांना जोडून देतो !

पीटर– १ मध्ये आणखी छोटे तुकडे आहेत.

१) पीटर बॉक्स घेऊन गाडीपाशी येतो, पण गाडीच्या पुढे-मागे इतक्या चिकटून गाडया उभ्या केलेल्या आहेत की त्याला हलणे शक्य नाही. त्याला चुकीच्या पार्किंगसाठी दंड ठोठावणारे चलन त्याच्या वायपरला लागले आहे. पुढच्या गाडीचा टप उघडा असल्याने तो हॉर्न देतो.

२) 'शेव्ही' बाहेर येतो, पीटरला जागा देण्यापुरती गाडी पुढे काढतो पण पीटर निघून जाईपर्यंत लगेच वेगळ्या दोन गाडया त्यांची जागा घेतात. 'शेव्ही'ला जागेच्या शोधात जावे लागते.

३) पीटर रांगेत अडकतो. शेव्ही थांबू शकत नाही.

४) रांगेत थांबलेल्या गाडया त्यांचे चालक–
अ) रेसर कार, ब) फर्निचरमुव्हिंग व्हॅन, क) सेक्रेटरीला पत्र सांगणारा ऑफिसर, ड) गाडी धुणारा.

५) टॅक्सी शोधणारा म्हातारा–चढतो, उतरतो. भुर्दंड भरतो.

६) पीटर रांगेकडे बघतो, हताशपणे बसतो, त्याचा हात चुकून हॉर्नवर पडतो, तो अधीरपणे घड्याळाकडे बघतो.

या भागामधून या शहरी-मोटारी संस्कृतीचे रूप आपण पाहतो. ज्याला थांबायचंय त्याला थांबता येत नाही आणि ज्याला हलायचंय त्याला हलता येत नाही असा विनोद. पण त्यातही ज्यांना घाई आहे त्यांची दशा आणि ज्यांनी उशीर होणार हे मान्य करून टाकले आहे त्यांचे उपक्रम– सारेच विनोदी.

रेसर कारमधला माणूस वाचायला पुस्तक, ओढायला सिगरेटी यांची बेगमी करूनच निवाला आहे. व्हॅनमधले लोक त्यांना हलवायच्या फर्निचरवरच खाण्यापिण्याचे मांडून जेवण घेताहेत. ऑफिसर तर सेक्रेटरी आणि टाइपरायटर दोन्ही गाडीत घालून टाइप झालेल्या पत्रांवर सह्या करणे, नवी सांगणे, अशी कामे उरकून घेत आहे. या सर्वांवर कळस म्हणजे शांतपणे पाण्याची बादली घेऊन गाडी धुणारा-पुसणारा माणूस ! याची बादली ओलांडूनच म्हातारबुवा टॅक्सी पकडण्याची लगबग करतो.

जोनच्या साजऱ्या नाजूक जपणुकीला हा संदर्भ ! या चित्रपटाचे अर्थ, आकृतिबंध आणि शैली 'दाखवणारा'.

या भागातील ध्वनियोजना परिसरातील ध्वनी, सर्कस किंवा ब्रासबॅण्डसारखे संगीत आणि पीटरला अगदी प्रथम पोलिस-चलन दिसते त्या वेळी वाजणारी एक उंच पिकोलोची धून– या तीन घटकांची आहे. दर घोटाळ्यात ही किचकिचणारी पिकोलोची सुरावट पुढेही हजर होतेच. 'ढकलाढकली'च्या दृश्यांबरोबर बँड आणि परिसरातील आवाजांमध्ये तर टॅक्सीच्या मीटरची टिकटिक (की किटकिट ?) देखील आपण ऐकतो. खोळंबलेल्या रांगेचे दृश्य पाच वेळा वारंवार दिसते. यामुळे पीटरची जोनकडे जाण्याची धडपड कशी फलद्रूप होणार हा प्रश्न आपल्या मनात तयार होऊ शकतो. मोटारींच्या अतिरेकी वापराचा प्रश्न आहेच. रहदारीच्या नियमांची व्यवस्था, शहरी-मोटारी जीवनरीत शेवटी एक खोडा तयार करून जलद काम करू इच्छिणारांच्या पायात अडकते–मग पीटरसारखी व्यक्तिगत जीवनातले क्षण साजरे करण्याची इच्छा असो की स्टेशनवर पोचायचे असो की दाढी पुरी करून घ्यायची इच्छा असो.

अशा पद्धतीने बघू लागताच हा चित्रपट कशाबद्दल आहे, अर्थ काय, आशयमूल्ये कोणती, आस्थाविषय कोणते या प्रश्नांच्या उलगडयाचे साधन हाती येते. दृश्यके–ध्वनी–जोडणी यांच्या पातळीप्रमाणेच प्रसंग-मालिकांची गुंफण बघण्याचे महत्त्व कळू लागते. आणि त्यांतील एखादा तपशील असा का ? याचे उत्तरही त्याच्या अभिव्यक्ति-हेतूतच हाती लागते. म्हणजेच या तिन्ही पातळ्या परस्परावलंबी आहेत हेही दिसू लागते.

ही नजर कमवावी लागते. त्यासाठी अभ्यास लागतो. कारण सुरुवातीला प्रयत्नपूर्वक केलेल्या अभ्यासाचेच रूपांतर जाणकाराच्या नजरेत होत असते.

ही नजर मिळवणं आपल्या सांस्कृतिक जबाबदारीचा एक भाग आहे. नाही तर केवळ उद्दीपनवादी विचारातून येणाऱ्या 'प्रदूषणाने' 'वरलिया रंगा'ची भुलावू चवचालच 'संस्कृती' म्हणून मिरवू लागेल.

(या लेखातील छायाचित्रे 'नॅशनल फिल्म अर्काइव्हज्, पुणे यांच्या सौजन्याने प्राप्त झाली आहेत.)

○ ○ ○

अनुक्रमणिका

दलित साहित्यातील रसशास्त्रीय अर्थ*

संभाजी कदम

दलित मित्रहो ! हा शोधनिबंध सादर करण्यासाठी मला या संमेलनाचे आमंत्रण दिलेत याबद्दल प्रथम आपले आभार मानतो. समाज प्रबोधन संस्थेच्या विद्यमाने एकोणीसशे सत्तर साली औरंगाबाद येथे झालेल्या एका परिसंवादात दलित साहित्याच्या निमित्ताने मी "कलेच्या संदर्भात संस्कृती आणि समता" हा निबंध सादर केला होता.[१] त्यानंतर आजपावेतो या साहित्यिक चळवळीविषयी अनेक प्रकारे अनुकूल-प्रतिकूल चर्चा आणि विचारमंथन झाले आहे. दलितांच्या साहित्यकृतींना अनेक पुरस्कार मिळून त्यांचा गौरव झाला आहे. दलित साहित्यिकांनी स्वतःच्या कलाविष्काराविषयीची मनोगतेही प्रकट केली आहेत. आजवरच्या दलित साहित्य संमेलनांतून अनेक श्रेष्ठ विचारवंतांनी आपले विचार मांडले आहेत.

दलित साहित्याची चळवळ अगदी विशुद्ध कलाविषयक चळवळ म्हणून वाढणे हे आजच्या भारतीय सामाजिक परिस्थितीत शक्य नव्हते. समाज-संस्कृतीच्या उदरातील कळा या चळवळीने आकाशाला भिडविण्याचा यत्न करावा, हे स्वाभाविक होते. अगदी आदिम काळापासून माणसाने समूहजीवनाची व्यवस्था स्वीकारली. विशिष्ट श्रद्धा, संस्कृती असलेले समाज त्यातून निष्पन्न झाले. प्राप्त परिस्थितीच्या दाबामुळे विविध समूहांचे परस्परांशी अभिसरण घडून संमिश्र समाज-संस्कृती निष्पन्न होत गेल्या.[२] दलित साहित्याची चळवळ ही या अभिसरणाच्या प्रक्रियेमधील एक संक्रमणकालीन अवस्था आहे. मूळच्या अस्थिर संस्कृती कालान्तराने स्थिर होत गेल्या तसतशी सामाजिक दुखणी निर्माण होऊन वाढत गेली. परिस्थितीच्या दबावामुळे कधी ही दुखणी संस्कृतीच्या पोटात दबून राहिली. कधी ती अंगावर विषारासारखी फुटून आली. जातिव्यवस्थेमध्ये काहीतरी न्यून आहे, असे जोवर वाटत नव्हते तोवर हे दुखणे आहे, याचे भानही आपल्या समाजपुरुषाला आले नव्हते. मानवी चैतन्याच्या या अवहेलनेविरुद्ध डॉ. बाबासाहेबांनी जीव एकवटून आवाज उठविला तेव्हा कुठे या दुखण्याची जाणीव होऊन समाजपुरुष खडबडून जागा झाला. म्हणजे जागे होण्याची धडपड, प्रक्रिया सुरू झाली. मात्र, अजूनही पूर्णतः जाग आलेली नाही. म्हणून या जागरणात मानवतेच्या अवहेलनेविरुद्ध तडफडून उठण्याचे कार्य दलितांकडे यावे ही ऐतिहासिक दृष्टचा स्वाभाविक घटना आहे. या तडफडण्यातून आजचे दलित साहित्य माळावरच्या फुलांसारखे बहरून येते आहे. कुंडीतील रोपटचाच्या वाटचाला येणारे लालनपालनाचे भाग्य त्याच्या वाटचाला येणे शक्य नव्हते. कलेच्या दृष्टीने हे दुखणे आजवर व्यर्थ जात होते. आता, या चळवळीमुळे त्याला अस्सल सर्जनाची फळे येऊ शकत आहेत. रसिकांच्या मनाला डंख करण्याचे सामर्थ्य या दुखण्यातूनच आलेले आहे. हे सर्व साहित्य सारखे श्रेष्ठ वा यशस्वी आहे असे येथे म्हणावयाचे नाही. मात्र, त्यातील जे अस्सल आहे त्याच्या कलाप्रकृतीची चिकित्सा येथे सौंदर्यशास्त्रीय भूमिकेतून करावयाची आहे. हे करताना या चळवळीचा साहित्यिक आशय रसशास्त्रीय व्यूहामध्ये कसा नेटका बसू शकतो त्याची मूलगामी चर्चा करावयाची आहे. समीक्षाशास्त्र म्हणून रसशास्त्रातील अनेक मर्मग्राही

---

* प्रस्तुत निबंध १९८९ च्या मार्चमध्ये चंद्रपूर येथे भरलेल्या दलित साहित्य संमेलनामध्ये वाचला होता. संमेलनीय श्रोत्यांना फार तिष्ठत न ठेवता त्यांच्यापर्यंत अत्यावश्यक तेवढे मुद्दे सहज पोहोचविता यावेत अशा रीतीने विचारांचा केवळ आराखडा मांडणेच तेथे शक्य होते. तदनंतर माझे मित्र प्रा. राम पटवर्धन यांनी तो निबंध काळजीपूर्वक वाचला. त्यांच्याशी झालेल्या सविस्तर चर्चेनंतरचे हे विस्तारित संस्करण. मांडणीतील मूळचा ढाचा न बदलता केलेले.

अनुक्रमणिका

संकल्पना या निमित्ताने नव्याने स्पष्ट होतील; आणि त्यायोगे गैरसमज दूर होतील; असा विश्वास आहे.

पहिल्या महायुद्धातील संहारानंतर पश्चिमेमध्ये जाणवलेल्या सांस्कृतिक दुखण्यातून संस्कृतीलाच नकार देणारी दादावाद ही चळवळ उभी राहिली होती. तीत साहित्यिक, चित्रकार, पत्रकार एकत्र आले होते. त्यांनी कलेलाही नकार दिला होता. आपण जे काही करतो त्याला 'कला' म्हटले नाहीं तरी हरकत नाही; असे त्यांचे म्हणणे होते. दलित साहित्यिकांनी अशी भूमिका घेतलेली नाही. तसे असते तर आपल्या साहित्य-सर्जनाचा सौंदर्यशास्त्रीय अर्थ लावण्याचे काम त्यांनी माझ्यासारख्यांकडे सोपविले नसते. आतड्यांचा पीळ घट्ट होतो आहे. शब्दांतून फुटतो आहे. या प्रक्रियेला 'कला' हा शब्द वापरताना त्याचे वेगळेपण समजून घ्यावे. हे करताना सौंदर्याच्या कृत्रिम, आखीव, रेखीव संकल्पनांचा जाच अभिव्यक्तीला होऊ नये, असा त्यांचा आग्रह असल्याचे विचारान्ती दिसून येते. गेल्या वीसेक वर्षांतील दलित साहित्यिकांनी व्यक्त केलेल्या मनोगतांमधून प्रथमदर्शनी दिसणारा चढा सूर किंचित काळ बाजूला ठेवून बारकाईने निरीक्षण केले, तर त्यांनी कलेला सरळ सरळ विघातक भूमिका घेतलेली आहे, असे दिसून येत नाही. स्वातंत्र्योदयाच्या काळात आधुनिकतेची चळवळ वाढली. तिने पुरस्कारिलेल्या आकृतिवादाला मात्र त्यांचा कडाडून विरोध आहे. "कलेसाठी कला" आणि "जीवनासाठी कला" या दोन पक्षांपैकी "जीवनासाठी कला" या पक्षाच्या बाजूने ते लढत आहेत असे सकृद्दर्शनी दिसले तरी त्याचा "प्रचारासाठी कला" असा अर्थ त्यांनी घेतलेला नाही. स्वतःच्या साहित्याचा वेगळेपणा स्पष्ट करताना त्यांचा भर सामाजिक विषमतेच्या दुखण्यावर असतो. त्यातून कलाकृती कशी निष्पन्न होते आहे, हे सांगताना काटेकोर सौंदर्यशास्त्रीय शिस्तीत बसणारा विचारव्यूह मात्र त्यांनी मांडलेला नाही. या निबंधाच्या द्वारे मी ते काम करावे अशी अपेक्षा करण्यात आली आहे, अशी माझी समजूत आहे. म्हणून प्रथम माझ्या आजवरच्या कलाविषयक भूमिकेविषयी काही वाक्ये येथे आवश्यक आहेत.

"कलेसाठी कला" किंवा "जीवनासाठी कला" यांपैकी कोणत्याही पक्षात मी कधीही बसत नाही. जीवनात कलानुभव अपरिहार्य असतो. तो जीवनासाठी की जीवन कलानुभवासाठी ? या प्रश्नाकडे या निबंधाच्या शेवटी आपण किंचितसे वळणार आहोत. कलाकृतीमधील भावनाशय सौंदर्यतत्त्वामधून आकारित व्हावयाचा असतो; त्याशिवाय तो आस्वाद्य होत नाही; अशी भूमिका मी घेतो; तेव्हा हा सौंदर्याविष्कार नैसर्गिक सहजतेने निष्पन्न व्हावयाचा असतो; ही आकृती आशयावर लादलेली असू नये. या दोहोंचा एकजीव कलाकृतीत प्रतीत व्हावा; आशय आणि आकृती यांची फारकत कलानुभवाला विघातक असते; आशयाला गौणत्व येऊन आकृतीच दिमाखाने मिरवू लागते तेव्हा ती खरी कलाकृतीच नव्हे; अशी भूमिका मी संगीतासह सर्व कलांच्या संदर्भात घेत असतो. म्हणून, त्या अर्थाने मी आकृतिवादी नाही. आकृतिवादी म्हणायचेच असेल तर नैसर्गिक आकृतीचा उपासक असल्याने मी अस्सल आकृतिवादी आहे. आणि आस्वादाविना जीवनानुभवाला अर्थच प्राप्त होत नाही अशी भूमिका घेतो, या अर्थाने मी अस्सल जीवनवादीही आहे. आपल्या या संमेलनाची आमंत्रण-पत्रिका पाहिल्यास "दलित साहित्याचा आस्वाद घ्यावयाचा असतो" ही भूमिका दलितांनी सोडलेली नाही, हे स्पष्ट दिसते. म्हणून माझ्यावर सोपविलेले काम पार पाडण्याची उमेद मी बाळगू शकतो. येथे मी मांडणार आहे ते विचार माझ्या आधीच आपल्या रसविमर्शकांनी मांडले असते तर मला ही संधी मिळाली नसती, असा माझा विश्वास आहे.

दलित साहित्याच्या संदर्भात आजच्या समीक्षेची चिकित्सा करणारा एक प्रदीर्घ, पण अजून अपूर्ण राहिलेला[३], निबंध लिहीत असताना गेल्या दोनेक वर्षांपासून एका विशिष्ट घटनेकडे माझे लक्ष वेधले गेले. आपल्या साहित्याविषयीची मनोगते प्रकट करताना, आपण "विद्रोहा"ची अभिव्यक्ती करीत असतो, आपले साहित्य हे "विद्रोही" साहित्य आहे, असे शब्दप्रयोग दलितांकडून पुन्हा पुन्हा केले जातात. विद्रोही साहित्य हेच खरे साहित्य असेही आग्रहाने म्हटले जाते. दलित साहित्याची चळवळ ही निवळ, निखळ साहित्यिक चळवळ नाही. ती एक व्यापक समाज-संस्कृतिसापेक्ष चळवळ आहे; यात शंका नाही. मात्र, तीतून इतर फलश्रुतींपेक्षा साहित्यिक फलश्रुती अधिक होत आहे. आणि या फलश्रुतीविषयी या साहित्यिकांना सार्थ अभिमानही आहे. या साहित्यात प्रेम, राग, दुःख

इत्यादी भावनाविशेषांप्रमाणे "विद्रोह" हा एक नवीन भावनाविशेष आज सर्वंकष, प्रभावी ठरला आहे. इतर भावनांना दलित साहित्यात स्थान नसते, असे नव्हे. मात्र, अशा कोणत्याही आणि कितीही प्रकारच्या भावनावस्थांचा अंतर्भाव झाला तरी त्यांच्या मुळाशी "विद्रोह" ही मध्यवर्ती भावनावस्था आधारासारखी असते. ती नसेल तर या साहित्यातील इतर भावनांना एकत्र बांधणारा दुवाच हरवेल की काय, अशी भीती वाटावी. दलितांनी "विद्रोह"निरपेक्ष कलाकृती करू नये किंवा "विद्रोह" वगळता अन्य भावनांचा आविष्कार ते करीत नाहीत, असे येथे म्हणावयाचे नाही. मात्र, 'दलित साहित्य' असे नामाभिधान ज्याला दिले जाते, त्यात "विद्रोह" हे एक व्यवच्छेदक लक्षण म्हणून येते.

दलित साहित्य ही सामाजिक गरजेतून निष्पन्न झालेली चळवळ आहे, हे खरे असले तरी तीतून निष्पन्न होणाऱ्या साहित्याचे सौंदर्यशास्त्रीय विश्लेषण आपण करू जातो तेव्हा प्रथम ती एक साहित्यकृती आहे, आस्वाद्य कृती आहे, याचे भान ढळणे धोक्याचे असते. हा धोका आपण टाळू शकलो नाही तर या "विद्रोहा"चे "साहित्यिक भान" येणे अशक्य होईल. म्हणून विद्रोहाचे हे साहित्यिक स्वरूप स्पष्ट करून घेणे आवश्यक आहे.

"साहित्यिक विद्रोह" ही एक भावनावस्था आहे, असे म्हणताना नेहमीच्या जीवनव्यवहारांतील विद्रोहाहून त्याचे स्वरूप वेगळे आहे, हे समजून घ्यावे लागते. राजकारण, समाजकारण यांमधील विद्रोह ही प्रत्यक्ष कृती असते. राजकारणी, समाजकारणी माणसे प्रत्यक्ष कृती करतात. साहित्यासारख्या आस्वाद्य कृतीमध्ये त्यांना स्वारस्य नसते. कारण त्यांना अभिप्रेत असलेला व्यवहारातील विद्रोह हा फक्त फलदायी कृतीसाठीच आवश्यक असतो. या विद्रोहातही भावना अभिप्रेत असते. मात्र, ती साधनीभूत असते. प्रत्यक्षातील कृतीसाठी अतिरिक्त शक्ती पुरविण्याचे कार्य ती करीत असते. या अर्थाने ही भावना म्हणजे एक कृतिपूर्व अवस्था असते. कृती ज्या उद्दिष्टासाठी करावयाची ते सफल व्हावयाचे असेल तर प्रत्यक्ष कृती घडण्याच्या काळी भावना जागी असलीच पाहिजे असे नाही. उदा., मोर्चा न्यावयाचा असेल तर त्या कृतीच्या काळात भावनेचे आवाहन काही प्रमाणात आवश्यक असेल. पण मतदानाची कृती घडताना भावनेची उपस्थिती अनावश्यक असते.

याउलट, साहित्यकृतीमध्ये भावनानुभव हेच उद्दिष्ट असते. सर्वस्व असते. त्यावर लक्ष पूर्णतः केंद्रित करणे भाग असते. अन्यथा आस्वाद अशक्य असतो. "जीवनासाठी कला" याचा अर्थ "प्रचारासाठी कला" असा घेऊ नये, हे दलितांचे म्हणणे नीट समजून घेतले आणि "आस्वाद्यता" त्यांनाही आवश्यक वाटते आहे, हे लक्षात घेतले तर निर्मितीच्या काळी "आस्वाद्य भावनाविष्कार" हेच त्यांचे उद्दिष्ट असले पाहिजे, हे स्पष्ट होते. म्हणून "साहित्यिक विद्रोह" हा आस्वाद्य भावनाविष्कार असतो असे म्हणावे लागते. सर्जनकाली सर्जक वृत्तीने ते भारले गेले असतील तर स्वतःच्या नकळत ते व्यवहारावेगळे झाले असणार, यात शंका वाटण्याचे कारण नाही. आणि सर्जनाच्या क्षणी ते भावनास्वादात पूर्णतः रमून गेले होते की नव्हते, याची साक्ष त्यांच्या कलाकृतीतूनच खरी मिळू शकते. मग सर्जनोत्तर स्वतःच्या कलाकृतीविषयी बोलताना ते कितीही वेगळी विधाने करीत असले तरी ती लक्षात घेण्याचे कारण नसते. आणि अस्सल सर्जनाचा अनुभव देणाऱ्या काही कलाकृती त्यांच्या हातून घडताहेत हे खरे असेल तर त्या त्या कलाकृतींची साक्ष कलावंताच्या भाष्याहून खरी, महत्त्वाची असेल. कलावंताचे स्वतःच्या कलाकृतीविषयीचे समीक्षात्मक भाष्य हे प्रमाण मानण्यायोग्य असतेच असे नाही; याला दलित साहित्यिकही अपवाद असू शकत नाहीत.

विद्रोह हे एक प्रकारचे बंड असते. नव्या जाणिवेमुळे जुन्या व्यवहाराविरुद्ध एक प्रखर नकार त्यात हाकारून आलेला असतो. पण आपला येथील प्रश्न वेगळा आहे. या सर्वंकष नकारातून लाव्हासारखी उसळत येणारी भावना, हे येथे साहित्यिक सर्वस्व आहे. व्यवहाराच्या दृष्टीने ती एक कृतिपूर्व अवस्था आहे. या साहित्यिकांना ती पेलता आली आहे की नाही, हा आपल्या चिकित्सेचा विषय आहे. नकाराच्या व्यावहारिक आघाडीवर असणाऱ्या सर्वांना ती पेलेल असे नाही. ज्यांनी ती पेलण्याचा प्रयत्न केला ते साहित्यिक ठरले. त्यातही ती सर्वांना सारख्या तोलाने पेलता आली असेल असे नाही. काहींना ती नेटकेपणी पेलता आली, काहींना तशी पेलता आली नाही. असे का घडते ? या प्रश्नाची सौंदर्यशास्त्रीय चिकित्सा येथे

करावयाची आहे. ज्यांना ती पेलता आली त्यांना सर्जनासाठी आवश्यक अशी मानसिक अवस्था, स्वतःच्या नकळत, नैसर्गिक सहजतेने प्राप्त झालेली असली पाहिजे. म्हणून, स्वतःच्या साहित्याबद्दल बोलत असताना दलित साहित्यिकांनी केलेली विधाने प्रचारासारखी भासली किंवा असली, तरी त्यांची साहित्यकृती प्रचारात्मक असेलच असे नाही. व्यवहारातील विद्रोहामध्ये प्रत्यक्ष कृतीच सर्वस्वी महत्त्वाची असते, हे माहीत असूनही हे कलावंत साहित्यिक सर्जनाची कृतीच करतात. मग हे सर्जन क्रान्तीची गाथा गाणाऱ्या यशवन्त मनोहरांसारख्यांचे असेल किंवा स्वतःच्या विदारक जीवनावर प्रखर प्रकाशझोत टाकण्याचा प्रयत्न करणाऱ्या दया पवार नावाच्या व्यक्तीचे असेल.

अपमानित, यातनामय, नकोसे झालेले जीवन सर्जनकाली त्यांच्या पुनर्भेटीसाठी येते तेव्हा स्वतःच्या नकळत त्यांनी त्याचा निःशंक स्वीकार केलेला असतो. आणि नको असतानाही ते त्यांना सर्जनकाली आस्वाद्य झालेले असते. कारण ही यातना रंगवितानाच तिच्या यातनामयतेपासून त्यांची सुटका तेवढ्या वेळेपुरती झालेली असते. हा कलासर्जनक्रियेचा एक चमत्कार आहे. हा चमत्कार आहे असे विधान जगन्नाथ पंडिताने ठामपणे केले आहे. या ' नकोशा ' अनुभवाची पुनर्भेट साहित्यसर्जनामधून घेण्याऐवजी वैचारिक लेखन करून बंडाची ठिणगी पेटविणे, हे व्यवहारतः अधिक सोयीचे आणि उपयुक्त असते. बाबासाहेबांसारख्यांनी हेच कार्यक्षेत्र निवडले. त्यांनी त्यातून साहित्यिक सर्जनाची वाट शोधली नाही. आजचे दलित समाजधुरीणही याला अपवाद नाहीत. " चमत्कार " ठरणारी ही सर्जनाची ओढ या समाजधुरिणांच्या अंतःकरणात नव्हती. ज्यांना ही ओढ छळते आहे त्यांना आपल्या सामाजिक छळवादातून साहित्यिक सर्जन घडविल्यावाचून चैन पडत नाही. व्यवहारातील विद्रोह आणि साहित्यातील विद्रोह यांचा अर्थ बदलतो त्याचे हे मुख्य कारण आहे.

सर्जनकाली ही भावना कलावंताला पेलता आली आहे की नाही, हे पाहण्याचे काम समीक्षकांचे असते. पेलता आली असेल तर सर्जनकाली ही भावना कलावंतामधील सर्जकाच्या हाती सुरक्षित होती; कलावंतामधील सामाजिक व्यक्तीने ती त्याच्या हाती सुपूर्द केली होती; स्वतःचे आग्रह-दुराग्रह त्याने बाजूला ठेवले होते; आणि या सामाजिक व्यक्तीच्या कृत्यातुरते (कृती+आतुरता) सह ती सर्जकाने स्वतः आस्वाद घेत आकारित केली होती; असे निःशंकपणे म्हणता येते. फारच थोड्या दलित कलावंतांना हे आव्हान पेलता आले आहे, असे म्हटले तरी सौंदर्यशास्त्रीय चिंतनाची निकड कमी होत नाही. वाढते. ती पेलता येण्यासाठी या चर्चेचा उपयोग झाल्यास साहित्यकलेला ते उपकारकच होईल. अनुभवांचा हा अफाट, मोठा रखरखीत प्रांत साहित्याच्या दृष्टिपथात आलेला आहे. त्याचे चीज झाल्यास साहित्यविश्व समृद्ध होण्याचा हा संधिकाल आहे. जातिसापेक्ष समाजव्यवस्था येथे शेकडो वर्षे असूनही अनुभवांनी असा पेट आजवर घेतला नव्हता. अपेक्षेपेक्षा अधिक काळ लागला तरी ही सामाजिक विषमता आज आहे तशा स्वरूपात फार काळ राहणार नाही. म्हणून या सामाजिक चिखलातून " साहित्यिक विद्रोहाची " ही कमळे पेटण्याचा चमत्कार पुढील काळात शक्य होणार नाही. तो आज घडला आणि हे साहित्य उद्या अजरामर ठरले तर ते निव्वळ दलित साहित्य म्हणून पाहिले जाणार नाही. संत साहित्य जसे आज सर्वांचे आहे, तसे दलित साहित्यही सर्वांचेच आहे आणि असेल. अनुभवविशेषांचे हे दोन वेगळे प्रकार दिसतात. एवढ्याच अर्थाने त्यांना संत साहित्य, दलित साहित्य असे म्हणता येते.

दलितमनाला व्यापणाऱ्या या भावनेचे स्वरूप स्पष्टपणे समजून घेणे आवश्यक आहे. दलितांना अपमानाच्या यातना सोसाव्या लागतात. सोसणारा निमूटपणे सोशीत असतो, तोवर हा अनुभव शोकरूप व म्हणून करुणाजनक असतो. मात्र, सामाजिक जाणिवेच्या आजच्या अवस्थेतील दलित निमूटपणे सोसावयास तयार नसतो. हे असाहाय्य, अपमानकारक जीवन लादणाऱ्या सांस्कृतिक यंत्रणेवर, व्यवस्थेवर प्रहार केल्याशिवाय यातून आपली सुटका नाही, याची जाणीव त्याला झालेली आहे. प्रहाराची ही ईर्षा मूळच्या करुणाजनकतेशी एकजीव झाली की त्यातून निष्पन्न होणारी नवी भावस्थिती म्हणजे " विद्रोह ". प्रहाराची कृती प्रत्यक्ष घडत असेल त्या वेळी तो व्यवहारातील विद्रोह. प्रत्यक्ष कृती घडण्यापूर्वीची, कृतीसाठी आतुर असलेली अवस्था म्हणजे साहित्यिक-विद्रोह. प्रहार करण्याच्या ईर्षेमागील कारणमीमांसा नीटसपणे करता

आल्यास भावनेच्या प्रहारपूर्व अवस्थेचे आकलन नेटके-पणी होईल.

विषमतेची ही अपमानकारक यंत्रणा आर्थिक, सामाजिक, धार्मिक-आध्यात्मिक अशा अनेक दिशांनी क्रतिशील आहे. आर्थिक विषमता काही अंशी सहन करता येते. त्यातून येणारी सामाजिक विषमता कर्तृत्वाच्या बळावर घालविता येते. पण येथील विषमता वंशपरंपरेशी निगडित आहे. तिला धर्म, ईश्वर आणि ईश्वरी अध्यात्म यांविषयीच्या (तर्कशून्य आणि म्हणून चुकीच्या) कल्पनांचा आधार आहे, असा भास निर्माण करण्यात आला आहे. निवळ रूढींच्या स्वाभाविक गतीने, जीवनझगडयाच्या स्वाभाविक गतीने, ही विषमता चालत आली असती तर जीवनझगडयाचे स्वरूप बदलत जाताना तिचा निःपात करणे सोपे होते. पण येथे तिला तत्त्वज्ञानात्मक व्यूहाचा तार्किक आधार असल्याचे भासविले गेले. हे तत्त्वज्ञान धर्म आणि ईश्वर-निबद्ध आहे. हा " आभास " आहे याचे भानही येऊ नये अशा रीतीने त्याची मांडणी करण्यात आली. या परंपरेतील थोर विचारवंतही या भासाचे बळी ठरले. वस्तुतः, सर्व विश्वात ईश्वरी चैतन्य संपृक्त आहे, अशी भूमिका घेणाऱ्या या धर्म-संस्कृतीला वैश्विक मानवतेचे मूलभूत अधिष्ठान आहे. पण या सत्याचा मागमूसही लागू नये अशा रीतीने धार्मिक कर्मकाण्ड आणि सामाजिक घडी बसवून मूळ तत्त्वज्ञानाला उलटे टांगण्यात आले, आणि सर्वकष विषमतेला तात्त्विक मुलामा देण्यात आला. विचार करू शकणाऱ्या माणसाला असीम उद्वेग यावा, अशी ही परिस्थिती आहे.

परकीय सत्तेने लादलेली गुलामी, अपमान यांचा मुकाबला करणे त्या मानाने सोपे असते. येथे आपल्याच समाजाने "तुम्ही आमच्याच संस्कृतिशरीराचा अवि-भाज्य अवयव आहात" असे म्हणत पायदळी तुडविण्याचा प्रयोग शतकानुशतके चालविलेला आहे. पश्चिमेमध्ये निग्रोंवर झालेला अन्याय ही भारतीय दलितांवरील अन्यायाला समान्तर घटना असल्याचे काही लोक मान-तात. वस्तुस्थिती तशी नाही. गुलामीचे जीवन निग्रोंवर लादले गेले तेव्हा ते पश्चिमी ख्रिस्ती समाजाचे घटक नव्हते. ते त्या त्या देशाचेही मूळ रहिवासी नव्हते. त्यांनी ख्रिस्ती धर्म आत्मसात केला तेव्हा त्या धर्माने त्यांच्या दुःस्थितीला, विषमतेला धार्मिक-तात्त्विक व्यूहाचा आधार दिला नव्हता. ख्रिस्ती धर्म हा मुळी पीडितांचा धर्म म्हणून निष्पन्न झाला होता. त्यामुळे निग्रोंना धार्मिक-तात्त्विक आघाडीवर लढण्याची गरज नव्हती. उलट, ख्रिस्ती धर्माचा, कारुण्याचा बळकट आधार मार्टिन ल्यूथर किंगला उपकारक वाटत होता. येथील लढाई मात्र आर्थिक, सामाजिक आणि धार्मिक आघाडीवरही लढणे भाग आहे.

जिथे वैश्विक मानवतेचे, समानतेचे तत्त्व धर्मामध्ये अंगभूत आहे, अशी तात्त्विक आघाडी वस्तुतः नव्या भारतीयतेच्या घडणीसाठी उपकारक होती. सामाजिक स्वार्थामुळे त्याचे विपरीत तत्त्वज्ञान बनले. तत्त्वज्ञानच विद्रूप बनले. हे " विपरीत-विद्रूप " पूर्णतः त्याज्य ठरवून त्याच्या मानवतास्वरूपालाच फक्त स्वीकार्य ठरविणारी आघाडी अखिल भारतीय समाजाला उप-लब्ध होती. मध्ययुगीन संतांनी आध्यात्मिक पातळी-वरील समतेचा उच्चार करून आपल्या परीने ही आघाडी सांभाळली. अर्वाचीन विचारवंतांमधील काहींनी रूढीग्रस्ततेविरुद्ध, अंधश्रद्धांविरुद्ध आघाडी उघडली. मानवतेविषयीची हाकही दिली. पण हा प्रयत्न एका बाजूने बचावात्मक व दुसऱ्या बाजूने दलितांविषयीच्या दयाबुद्धीतून उपजलेला होता. त्याऐवजी निखळ न्यायबुद्धीची आवश्यकता होती. हा न्याय एका बाजूने दलितांना आणि दुसऱ्या बाजूने धर्मतत्त्वज्ञानात मूलतः अंगभूत असलेल्या समतेला द्यावयाचा आहे, याचे भान आवश्यक होते. तसे न घडल्याने हे प्रयत्न तोकडे ठरले. शेकडो वर्षांच्या सवयीने घट्ट बसलेली विषमतेची घडी फाटेल पण उलगडणार नाही, अशी अवस्था आल्याने धर्मांतर हा एकच मार्ग उरला होता. तो बाबासाहेबांनी स्वीकारला. मात्र, भलता कुठला धर्म स्वीकारण्याऐवजी याच भूमीतून रुजलेला, मूलभूत समानतेला प्रेरक असलेला धर्म त्यांनी स्वीकारला. यात त्यांची सामाजिक प्रतिभादृष्टीच दिसते. या विषमतेच्या बंधनातून आपण सुटलो आहोत; आणि समतेला आपण आता बांधील आहोत; मानवतेची अवहेलना करणाऱ्या सांस्कृतिक वारशाशी आपण फार-कत घेतली आहे आणि नवी समानताधिष्ठित संस्कृती घडविण्याचे दायित्व आता आपल्यावर आहे याचे स्फुट किंवा अस्फुट भान यामुळे दलितांना येऊ लागले. एकाच वेळी आपण अलिप्त आणि तरीही याच सांस्कृ-तिक भविष्याचे वाटेकरी आहोत, हे भान येणे शक्य झाले.

सामाजिक अपमानितांचा ताप एवढ्याने कमी होणे शक्य नव्हते. "तुम्ही आमचेच आहात. मात्र, आम्ही करू तो अन्याय तुम्ही न्याय्य समजा." अशी दटावणी प्रत्यक्षात न दिसणारा समाजपुरुष करतो आहे, असे दलितांना सतत भासत असते. प्रत्यक्षातील कोणीही व्यक्ती आमचा शत्रू नाही; आमचा शत्रू अदृश्य आहे; असे हे दलित कलावंत म्हणतात तेव्हा ते या विषमताकारक व्यवस्थेविरुद्ध बोलताहेत, बाह्यत: दिसणाऱ्या वावरत्या समाजाविरुद्ध नव्हे; हे ध्यानात येते. आम्ही तुमचेच आहोत. मात्र, अन्याय मूकपणे सोसणारी जनावरे नसून नवी घडी बसविण्याची ईर्षा बाळगणारी माणसे आहोत; अशी भूमिका आज दलितांनी घेतली आहे, हा काळाचाच परिपाक आहे. यालाच त्यांनी क्रान्ती असे नाव दिले आहे. आपल्याच बांधवांशी लढण्याचा प्रसंग प्राचीन काळी अर्जुनावर आला. आजच्या या आधुनिक भारतात दलितांवर तो आला आहे. आणि अंगठा कापलेल्या एकलव्याच्या निष्ठेने, पण गप्प न बसता, लढण्याची जबाबदारी त्यांच्यावर पडली. काळानेच हे आव्हान त्यांच्यासमोर उभे केले आहे. या सर्व परिस्थितीत ईर्षा शाबूत ठेवताना उद्वेगाची धार अधिकाधिक प्रखर होत जाते आहे. यामध्ये अंतर्भूत असलेला शोक आणि धास्ती यांमुळे ईर्षा शाबूत ठेवणे एका परीने कठीणही आहे आणि त्यावाचून गत्यंतरही नाही; अशी ही परिस्थिती आहे. एकाच वेळी, हतबल करणारे नैराश्य आणि परिस्थितीवर मात करू धजणारा उत्साह या दोहोंचा अंतर्भाव या मानसिक अवस्थेमध्ये संपृक्त आहे. यात आणखी एका विपरीत परिस्थितीची भर पडली आहे. ही सामाजिक क्रान्ती घडवून आणण्याचे व्रत ज्यांनी घ्यावे, त्या राजकारणी नेतृत्वाला आज विदीर्णता आलेली आहे. समाजकारण आणि राजकारण यांमधील दलितांची आघाडीच बाबासाहेबांच्या नंतर संपुष्टात आलेली आहे. त्यांनी दुरून दाखविलेल्या दिशेने वाटा शोधीत फिरणारे जीव आज साहित्यिक सर्जनाच्या प्रान्तात स्वत:च्या नकळत, नैसर्गिक ओढीने शिरले आहेत. व्यवहारी जीवनात थंडावलेले हे जागरण त्यामुळे कलासर्जनातून अंकुर शोधते आहे. उद्विग्नतेची ही परिसीमाच आहे. या साहित्यिकांच्या वैचारिक किंवा समीक्षात्मक लेखनामध्ये आजकाल "दलितांची मानसिकता" असा शब्दप्रयोग वारंवार येत असतो; त्याची मानसशास्त्रीय पार्श्वभूमी ही अशी, आकाशाला भिडणाऱ्या "उद्वेगा"ची आहे. बंड, क्रान्ती असे शब्द त्यांनी कितीही वापरले तरी त्यामागे वैचारिक विश्लेषणवृत्तीपेक्षा हा "उद्वेग"च ठासून भरलेला असतो. म्हणून दलितांच्या साहित्यकृतींमधून आकारित होऊ पाहणारी व्यवहारातील भावना म्हणजे "उद्वेग" होय. त्यातील कृतिशील संदर्भ येथे कलासर्जनाच्या प्रक्रियेत गोठलेला असतो. त्यात कृतिप्रवण मानसिक ऊर्जा आहे पण ती सर्जनक्रियेतच विश्रान्त होते आहे. सर्जनातून त्याला येणाऱ्या आस्वाद्य अवस्थेला दलित साहित्यिक "विद्रोह" असे नाव देत आहेत, हे आता स्पष्ट व्हावे. म्हणून दलित साहित्याच्या संदर्भात 'विद्रोह' हा व्यवहारातील शब्द म्हणून आता शिल्लक उरलेला नसून ती एक साहित्यशास्त्रीय संज्ञा बनली आहे.

विद्रोहविषयक चर्चेची सुरुवात करताना आपण वापरलेली अधोरेखित वाक्ये आता "विद्रोह" ऐवजी "उद्वेग" हा शब्द वापरून दुरुस्त करावी लागतील. ती अशी होतील : "इतर भावनांना दलित साहित्यात स्थान नसते, असे नव्हे. मात्र, अशा कोणत्याही आणि कितीही प्रकारच्या भावनावस्थांचा अंतर्भाव झाला तरी त्यांच्या मुळाशी "उद्वेग" ही मध्यवर्ती भावनावस्था आधारासारखी असते. ती नसेल तर या साहित्यातील इतर भावनांना एकत्र बांधणारा दुवाच हरवेल की काय अशी भीती वाटावी."

कलेतील व्यक्तिगत-सामाजिक भावनाशय ही कलाकृतीची सर्जनपूर्व सामग्री असते. द्रव्य असते. प्रस्तुत लेखक त्यासाठी "भावद्रव्य" अशी संज्ञा वापरतो. दलित साहित्यात "उद्वेग" हे भावद्रव्य प्रेम, राग, इत्यादी इतर भावद्रव्यांना पोटी सामावून स्वत:शी एकजीव करते. त्या सर्व भावद्रव्यांना या "उद्वेगा"चा दर्प असतो. शिवाय, या प्रक्रियेमध्ये "उद्वेग" या भावद्रव्याला इतर भावद्रव्यांच्या रंगच्छटा आपोआप प्राप्त होतात. त्यामुळे या सर्वांपलीकडची भावनावस्था या मिलाफातून निष्पन्न होते. आता निव्वळ एकेरी "उद्वेग" म्हणून तिच्याकडे पाहता येत नाही. कारण तिला आता एक वेगळाच सौंदर्याविष्कार, सौंदर्याकार प्राप्त झालेला आहे. अर्थात, आता तिच्यासाठी "विद्रोह" ही संज्ञा वापरावी लागते आहे. दलित साहित्यिक "विद्रोह" हा शब्द त्यांच्या मनोगतांमध्ये वापरतात तेव्हा त्यात हा काटेकोरपणा नसतो. "उद्वेग" आणि "विद्रोह" या दोन्ही अर्थांची सरमिसळ त्यात झालेली असते. सौंदर्य-

शास्त्रीय चर्चेमध्ये असा ढोबळपणा चालत नाही. म्हणून "आस्वाद्य अनुभव, सर्जनाच्या मुशीतून बाहेर पडलेला अनुभव" या अर्थाने "विद्रोह" आणि त्यासाठी आवश्यक असलेली जीवनानुभवाची सामग्री, भावद्रव्य या अर्थाने "उद्वेग" या संज्ञा येथे स्पष्ट कराव्या लागल्या.

या मांडणीत स्पष्ट झालेली प्रक्रिया म्हणजे भरताच्या मूळच्या रससिद्धान्तात विशद केलेली प्रक्रिया होय. यातील "उद्वेग" ही भावनावस्था भरताच्या परिभाषेप्रमाणे स्थायिभाव ठरते. तिला आलेले आस्वाद्य रूप म्हणजे रस. म्हणून भरताच्या सिद्धान्तानुसार "विद्रोह" हा रस ठरतो. यातील उद्वेग, विद्रोह हे शब्द किंवा संज्ञा भरताने प्रत्यक्षात वापरलेल्या नाहीत हे खरे. त्याविषयी आपण नंतर ऊहापोह करणार आहोत. तूर्त या शब्दांचे कोशगत अर्थ पाहू.

आपटयांच्या कोशात "विद्रोह" चा "बंड", "Rebellion" असा अर्थ मिळतो. हा नेहमीच्या जीवनातील सामान्य अर्थ. पण एखाद्या विशिष्ट अभ्यास-क्षेत्रात अशा सामान्य शब्दाची अर्थव्याप्ती बदलून पारिभाषिक शब्द किंवा संज्ञा बनविली जावी यात काही आश्चर्य नाही. पारिभाषिक शब्द अशाच रीतीने अर्थव्याप्ती निश्चित करून बनविले जातात. उदा., "शृंगार" ही रसशास्त्रातील संज्ञा. छानछोकीने कपडे, अलंकार वगैरे वापरणे म्हणजे शृंगार करणे, हा व्यवहारातील अर्थ भरतालाही माहीत होता. पण रसशास्त्रीय परिभाषेप्रमाणे "रति" किंवा "प्रीती" चे आस्वाद्य अवस्थांतर म्हणजे "शृंगार" अशी अर्थव्याप्ती बदलली. "रति" ही जीवनव्यवहारातील भावना. "शृंगार" हा सौंदर्याविष्कार म्हणून रस. दलित साहित्याच्या संदर्भात "उद्वेग" ही व्यवहारातील भावना आणि तिचा आस्वाद्य सौंदर्याविष्कार म्हणजे "विद्रोह" नावाचा रस. आपटयांच्या कोशात "उद्वेग" चे अर्थ anxiety, agitation, distress, sorrow असे दिले आहेत. आपल्या दृष्टीने गौण पण दूरान्वयाने संबंधित असे trembling, shaking, alarm, fear, excitement हे अर्थही मिळतात. शिवाय, ascending, mounting हे अर्थ उद्वेगातील क्रियाशील आशयाच्या दृष्टीने महत्त्वाचे आहेत. शिवाय, steady, calm, tranquil हे अगदीच वेगळे भासणारे अर्थही मिळतात. त्यांचा या कलाविष्काराशी काही संबंध आहे का, याचा शोध या निबंधाच्या अखेरच्या टप्प्यात घेता येणे शक्य होईल.

आपल्यापुढील प्रश्नांची आता सुस्पष्ट मांडणी करता येईल. व्यवहारात जिला सामाजिक "उद्वेग" म्हणावे अशी भावनावस्था दलित साहित्यात सर्वतोपरी महत्त्वाची, प्रभावी आणि आधारभूत असते. प्रेम, राग, दुःख इत्यादी अन्य भावनाही या साहित्यामध्ये अवश्य असतात. पण त्या तात्कालिक असतात. त्या काही काळ आपले अस्तित्व दाखवितात आणि नाहीशा होतात. त्या नाहीशा होत असताना "उद्वेग" पुन्हा प्रभावी होतो. अन्य भावना अस्थिर असतात. "उद्वेग" हा स्वतः स्थिर राहून अन्य भावनांना स्थैर्य देतो. "उद्वेग" हा या सर्व भावनांना एकत्र बांधून ठेवणारा घटक किंवा संयोगतत्त्व म्हणून कार्य करतो. भावना-शयाला आकारित करणारे आकृतितत्त्व म्हणून तो कार्य करतो. या अर्थाने तो सौंदर्यतत्त्व ठरतो. अन्य तात्कालिक भावना नाहीशा होतात असे म्हणण्या-ऐवजी त्यांना लक्ष्यकेंद्र म्हणून स्थान लाभत नाही; "उद्वेगा"मध्ये त्या विलय पावतात; असे म्हणावे लागते. सागरपृष्ठावरील लाटा काही काळ वेगळे-पणाने उठून दिसतात आणि नंतर सागरपृष्ठात विलीन होतात. तसेच येथे घडते. अन्य भावना विलीन होतात तेव्हा त्यांचे सत्त्व "उद्वेग" या आधारभूत भावनेमध्ये विलीन होते, एकजीव होते. अर्थातच, "उद्वेग" ही भावना सर्वंकष, प्रभावी असली तरी ती आता एकेरी भावनावस्था म्हणून अनुभवता येत नाही. आता तिला व्यामिश्र अवस्था आलेली असते. म्हणून या भावनेला आता "उद्वेग" हा शब्द अपुरा पडतो. भावनाशय आकारित होत असताना "उद्वेगा"चे हे जे सौंदर्यरूप अवस्थान्तर घडते त्यासाठी "विद्रोह" असा वेगळा शब्द वापरावा लागतो. भरताच्या परिभाषेप्रमाणे "उद्वेग" हा येथे स्थायी. कारण तो स्थैर्य देतो. अन्य भावना व्यभिचारी. कारण त्या तात्कालिक असतात. आणि "विद्रोह" हा रस. कारण ते आस्वाद्य भावनारूप.

यातील एका गोष्टीकडे अधिक लक्ष देणे आव-श्यक आहे. अन्य व्यभिचारी भावनांचा सत्त्वांश स्थायी-मध्ये एकजीव होण्याच्या प्रक्रियेला भरत "व्यंजित" होणे असा शब्दप्रयोग करतो. स्थायीचे अवस्थान्तर होते असे आपण म्हटले आहे. वस्तुतः अन्य व्यभि-चारींचा सत्त्वांश स्वतःमध्ये शोषून घेतल्याने स्थायी

आणि व्यभिचारी या सर्वांच्या पलीकडची भावनावस्था आता निष्पन्न झालेली असते. या प्रक्रियेला भरताने "व्यंजित सामान्यगुणयोग" असा शब्दप्रयोग वापरला आहे. हा "सामान्यगुणयोग" व्यंजनेच्या प्रक्रियेतून म्हणजे या सर्व भावनांच्या रचनात्मक मिलापातून घडून आला तरच त्याला रस म्हणावयाचे. अन्यथा त्याला रस म्हणता येणार नाही. या अर्थाने भरत "व्यंजित सामान्यगुणयोगेन रसः" असे विधान करतो. "सामान्यगुणयोग" घडून येतो म्हणून भावना आस्वाद्य होते. म्हणून त्याला रस म्हणावयाचे. ही व्यंजनाप्रक्रिया स्थायी नामक संयोगतत्त्वाविना घडून येणे शक्य नसते म्हणून स्थायीच्या आधाराने रसाचे नामकरण करावयाचे. अर्थात, येथे "उद्वेगा"च्या आधाराने रसाचे "विद्रोह" असे नामकरण करावे लागले. यातील "व्यंजित सामान्यगुणयोगेन रसः" ही सौंदर्यशास्त्रीय प्रक्रिया होय. या प्रक्रियेमुळेच "रति"च्या आधारे "शृंगार", "शोका"च्या आधारे "करुण", "जुगुप्से"च्या आधारे "बीभत्स"रस निष्पन्न होतात. तद्वतच दलित साहित्याच्या बाबतीत "उद्वेगा"च्या आधारे "विद्रोह"रस निष्पन्न होतो, असे म्हणणे भाग पडते. यातील "व्यंजना"प्रक्रिया ही सर्जनप्रक्रिया आहे, मिलाप घडण्याची रचनात्मक प्रक्रिया आहे; हे आता स्पष्ट व्हावे.

"नानाभावोपगमाद्रसनिष्पत्तिः" असे एक सर्वसाधारण विधान भरताने केले आहे. तो नाटचाच्या संदर्भात बोलत असल्याने नाना प्रकारच्या भावांमध्ये स्थायी, व्यभिचारी-संचारी यांच्याबरोबर विभाव-अनुभावही अध्याहृत आहेत. म्हणजे नाटकातील पात्रे, नेपथ्य, पात्राचे अभिनय वगैरे सर्व गोष्टी यात येतात. साहित्यिक कृतीमध्ये पात्रे, प्रसंग, नेपथ्य, अभिनय, वगैरे प्रत्यक्षात दिसत नाहीत. त्यांची साक्षात प्रतीती देण्यासाठी भाषा हे माध्यम सुयोग्य रीतीने वळवावे लागते. म्हणून साहित्यात नाना प्रकारचे भाव शब्दाश्रितच असतात. साहित्यकृतीतील अगदी पहिल्या शब्दापासून शेवटच्या शब्दापर्यंत जे जे भावनार्थ व्यक्त केले जातात त्या सर्वांच्या परस्परांवरील रचनात्मक संस्कारातून "नाना भावोपगमाद्रसनिष्पत्तिः" घडून यावयाची असते. "उपगम" म्हणजे संयोग, मिलाप, मीलन : हा संयोग "व्यंजित सामान्यगुणयोग" घडविण्याइतका उत्कट असावा लागतो. तो घडण्यासाठी प्रथम भाषेचा भावनेशी संयोग घडणे आवश्यक असते. त्याशिवाय साहित्यकृती घडणे अशक्य असते. व्यवहारात भावनेचा अनुभव सर्वांनाच येतो. तिचा भाषेशी संयोग घडविण्याची शक्ती ज्यांना प्राप्त होते तेच साहित्यिक ठरतात. अन्यथा सगळीच माणसे साहित्यिक ठरली असती. भाषेचा भावनेशी संयोग घडविण्याची शक्ती कलावन्ताला विशिष्ट मानसिक अवस्थेतच प्राप्त होऊ शकते. आणि ही मानसिक अवस्था नेहमीच प्राप्त होऊ शकते असेही नसते.

अभिनय करणाऱ्या नटालासुद्धा पात्राच्या भावनेशी एकरूप व्हावे लागते; त्या भावनेशी संयोग साधावा लागतो. हे घडण्यासाठी त्यालाही काही एका विशिष्ट मानसिक अवस्थेत जावे लागते. नटाच्या या सर्जनकालीन मानसिक अवस्थेचा निर्देश करण्यासाठी भरताने "सात्त्विकी" अशी संज्ञा वापरली आहे. म्हणजे नटाच्या अंतःकरणात सर्जनकाली या सात्त्विकी वृत्ती किंवा सत्त्वगुण निष्पन्न व्हावा लागतो. आणि त्यासाठी प्रथम आपले व्यक्तित्व त्या काळापुरते विसरावे लागते. नटाप्रमाणेच सर्जनकाली लेखकाच्या अंतःकरणात सात्त्विकी वृत्ती जागी होणे आवश्यक आहे. त्याविना भाषेतील शब्दांचा संयोग घडणे अशक्य असेल; हे ओघानेच येते. कलासर्जनाची ही अगदी प्राथमिक अट ठरते. "उपगम" या शब्दाची "समागम" अशीही एक अर्थच्छटा मिळते. संयोग, मिलाप कसा ? किती उत्कट ? या प्रश्नांचे उत्तर येथे मिळते. शारीर-मानसिक समागमातून जीवनिर्मिती होते. कलेमध्ये सात्त्विकी वृत्ती उदित झाली की (दलित साहित्याच्या संदर्भातही) उद्वेगादी भावनांचा भाषा या माध्यमासह उपगम होऊन कलासर्जन घडून येते. सौंदर्यशास्त्रीय विचारात कलावंताच्या सर्जनकालीन मानसिक अवस्थेविषयीचा विचार टाळता येत नाही. दलित साहित्यिक याला अपवाद असू शकत नाहीत. त्यांच्या हातून निष्पन्न झालेले साहित्य "व्यंजित सामान्यगुणयोगसंपन्न" झाले की नाही यावरून त्यांच्यामध्ये सर्जनकाली सात्त्विकी वृत्ती उदित झाली होती की नव्हती याविषयी निर्णायक विधान करता येईल.

"व्यंजित सामान्यगुणयोग" चा अर्थ अधिक स्पष्ट होण्यासाठी भरताने दिलेल्या एका दृष्टान्ताचा अतिशय उपयोग होण्यासारखा आहे. हा दृष्टान्त संगीतावरील, अठ्ठाविसाव्या अध्यायात येतो. संगीताच्या

चर्चेबरोबर नाटचनिर्मितीविषयीची मुख्य चर्चा पूर्ण होते. नृत्य, संगीत, त्यांसाठी वापरलेली वाद्ये हे सर्व भावना व्यक्त करण्यासाठी उपयोगात आणलेले असतात. म्हणून नाना भावांमध्ये त्यांचाही समावेश होतो. संगीतासह या सर्व भावांचा मिलाप किती उत्कटतेने होणे आवश्यक असते याचे स्पष्टीकरण करण्यासाठी भरताने आलातचक्राचे[७] उदाहरण दिले आहे. कोलीत, अगरबत्ती, फुलबाजो, मशाल वगैरे हातात धरून वेगाने वर्तुळाकार फिरविली असता अंधारात प्रकाशाचे एक अखंड वर्तुळ दिसते ते आलातचक्र. नानाविध नाटच-भावांच्या मिलापातून प्रतीत होणारी भावनावस्था अशी अखंड प्रतीती देणारी हवी. तरच या मानस-वर्तुळाचा रसरूप प्रकाश रसिकाच्या हृदयात नाटकाच्या प्रत्यक्ष अवलोकनानंतर आणि साहित्यकृतीच्या प्रत्यक्ष वाचनानंतरसुद्धा प्रतिबिंबित होत राहील. आधुनिक आकृतिवादी किंवा गेस्टाल्ट मानसशास्त्राच्या भाषेत बोलावयाचे तर अनुभवाचा हा एक गेस्टाल्ट किंवा एकजीव आकृतिबंध असतो. गेस्टाल्ट मानसशास्त्र म्हणजे मानवी अनुभवाच्या निसर्गतः अपरिहार्य असलेल्या आकृतितत्त्वावर भर देणारे मानसशास्त्र होय. अर्थपूर्ण जीवन जगावयाचे तर मानवी अनुभवांची आकृती तिच्या सर्व घटकांसह अखंड आणि समतोल राहणे आवश्यक आहे, असे या मानसशास्त्रशाखेचे प्रति-पादन आहे. भरतासारखा भारतीय विचारवंत किंवा पश्चिमेतील प्रबोधनकालीन लिऑन बॅप्तिस्ता अल्बर्त्ती यांसारख्या विचारवंतांना कलेतील अनुभवकृतीची अखंडता मानसशास्त्राच्या मदतीविना, अंतःकरणाच्या तळातून, उमजली होती. म्हणून गेस्टाल्ट मानस-शास्त्राच्या कित्येक शतके आधी आपल्या कला-विचारात त्यांनी गेस्टाल्टची व्यवस्था लावून दिली. विसाव्या शतकातील गेस्टाल्ट मानसशास्त्रज्ञांनी त्यांच्या अभ्यासातून जीवनविषयक शास्त्रच मांडले. आधुनिक कलाविचाराला त्याचा उपयोग झाला. मात्र, कला-वंतांच्या दृष्टीने त्यात नवीन काही नाही. दलित साहित्याच्या विशिष्ट संदर्भात या चर्चेचा सारांश काढताना पुढीलप्रमाणे विधाने करावी लागतील.

आजच्या दलित जीवनातील " उद्वेग " ही सर्वंकष भावना दलित साहित्यात स्थायिभाव म्हणून येणे अगदी अपरिहार्य आहे, नैसर्गिक आहे. मात्र ही व्यवहारातील सामान्य भावना आहे. साहित्यिक आशयाचे प्रभावी अंग म्हणून येते तेव्हा अन्य भावनांसह भाषा या माध्यमाशी सर्जनकाली तिचा संयोग, उपगम घडून येणे आवश्यक आहे. त्यासाठी दलित साहित्यिकाच्या अंतःकरणात " सात्त्विकी वृत्ती " जागी होणे आवश्यक आहे. ती जागी झाली तर भाषेतील नादार्थासह एकजीव झालेल्या " उद्वेग " या स्थायीबरोबर इतर भावनांचा " व्यंजित सामान्यगुणयोग " घडून " विद्रोह" नावाचा रस निष्पन्न होईल.

हे घडण्यासाठी स्वतःच्या जीवनानुभवाच्या बाहेरून सौंदर्य नावाचा काही वेगळा गुण आणून चिकटविण्याची वेळ दलित साहित्यिकांवर येणार आहे, असे समजण्याचे कारण नाही. मात्र, " सात्त्विकी वृत्ती " जागी होण्या-साठी काहीएक प्रक्रिया त्याच्या अंतःकरणात घडावी लागेल. आपलाच अनुभव एकाचे दोन (मनाने) होऊन साक्षीवृत्तीने न्याहाळावा लागेल. अनुभव दलित व्यक्तीचा. न्याहाळणारा कोणी असेल त्याला मात्र दलित किंवा अन्य कोणतेही नामाभिधान लावता येणार नाही. कारण तो म्हणजे एक नामातीत अस्तित्व असेल. म्हणजे विश्वात्मकच अस्तित्व असेल. व्यक्तीला नाव-गाव, जात-गोत असते. व्यक्ती स्वतःसाठी " मी " हे सर्वनाम वापरू शकते. या विश्वात्मक अस्तित्वाला " मी " वापरता येणार नाही. म्हणून प्रस्तुत लेखकाच्या परिभाषेप्रमाणे तो " विश्वात्मक स्व " असतो. ही काहीतरी भलतीच कठीण अट आहे असे समजण्याचे कारण नाही. सर्जनाच्या अस्सल क्षणी हे सहजतया, निसर्गतः घडून येत असते. त्याप्रमाणे दलितांच्या हातूनही हे घडून येईल तेव्हा ती अस्सल साहित्यकृती. मग साहित्यविचार मांडणाऱ्या दलितांना " विश्वात्मक स्व ", " सात्त्विकी वृत्ती " ही परिभाषा मान्य असो किंवा नसो. सर्व कलांना व्यापून असणारी ही प्रक्रिया दलित साहित्यालाही व्यापून असेल.

भरताच्या परिभाषेप्रमाणे " उद्वेग " किंवा व्यव-हारातील अन्य भावना या लोकस्वभावातून निष्पन्न होणाऱ्या. लोकस्वभावामध्ये त्यांचा आपणास अनुभव येतो तेव्हा त्यांचे संघटन घडत नसते. त्यातून सामान्य-गुणयोग घडत नसतो. आस्वाद्यता, रसत्व येत नसते. भरत नाटकाच्या संदर्भात बोलत होता. म्हणून त्याने " नाटचे एव रसाः । न तु लोके । " असे विधान केले. ते सर्व कलांना लागू पडणारे आहे. भरतोत्तर काळात " लोकस्वभाव " किंवा दैनंदिन व्यवहार याऐवजी

" लौकिक " असा शब्द वापरला जाऊ लागला. " लौकिका " मध्ये भावना रसत्व पावू शकत नाहीत. साहित्यामध्ये रसत्व पावतात. म्हणून साहित्यातील अनुभव हा " लौकिका "हून वेगळा; या आणि एवढ्याच अर्थाने तो " अलौकिक ". दलित साहित्याच्या संदर्भात ही परिभाषा वापरून असे म्हणता येईल : " उद्वेग " ही लौकिक भावना. " विद्रोह " हा रस म्हणून तो " अलौकिक ". रॉजर फ्रायच्या भाषेत बोलावयाचे तर " उद्वेग " ही सामान्य भावना. " विद्रोह " ही सौंदर्य-भावना. म्हणून ती " अलौकिक ". या अलौकिकाचा अध्यात्माशी कोणत्याही प्रकारे संबंध नाही. हे एवढ्या-वरूनही स्पष्ट व्हावे. भरताला असा आध्यात्मिक अर्थ अभिप्रेत नव्हता. मग रसाचा अध्यात्माशी संबंध का जोडला जातो ? याविषयीचे विवेचन या निबंधाच्या शेवटी यावयाचे आहे. तूर्त आजच्या सामाजिक संदर्भात, कलेच्या दृष्टीने या अलौकिकतेचे थोडे अधिक स्पष्टी-करण.

समजा, काहीएक आध्यात्मिक आशय नाट्यकृती किंवा साहित्यकृतीमध्ये घ्यावयाचा आहे. हा आशय लोकस्वभावातून घेतलेला असल्याने आध्यात्मिक असला तरी तो अलौकिक नव्हे; लौकिकच ठरतो. आध्यात्मिक घटना, देवादिक पात्रे, संतादी विभूती ही सर्व कलेच्या संदर्भात लौकिकच. अध्यात्माच्या वगैरे निमित्ताने कलाकृतीत प्रविष्ट होणाऱ्या आशयाला रसत्व प्राप्त झाले तर मात्र ते सर्व अलौकिक. शेख महंमद बाबा या श्रेष्ठ योग्याच्या " योगसंग्राम " या ग्रंथातील योगिक आशय रसत्व पावत नाही. म्हणून तो लौकिक. " अमृतानुभव "मधील आध्यात्मिक अनुभवाला रसत्व प्राप्त होते, म्हणून आणि त्या अर्थाने तो अलौकिक. "बलुतं" हे एका सामान्य दलिताच्या बकाल जीवनाचे सामान्य लौकिक आत्मकथन. मात्र, त्यातील अनुभव रसत्व पावत असेल तर त्या अर्थाने तो अलौकिक. स्वामी मुक्तानंदांनी आपल्या लोकविलक्षण आध्यात्मिक अनुभवांची कहाणी " चित्शक्तिविलास " या आत्मकथनात सांगितली आहे. लोकस्वभावानुसार ती अलौकिक. मात्र, तिला रसत्व प्राप्त होत नाही. म्हणून कलेच्या दृष्टीने ती लौकिकच ठरते. हे सर्व इतक्या साध्या, सोप्या भाषेत स्पष्ट करता येते. त्यासाठी कोणतेही तत्त्वज्ञान मदतीला घेण्याची आवश्यकता नसते. यात अध्यात्म नाही. गूढता तर नाहीच. सौंदर्यविचार धर्मनिरपेक्ष, अध्यात्मनिरपेक्ष असला पाहिजे असा आग्रह धरणाऱ्या कोणाही विचारवंताला यात अस्वीकार्य वाटण्यासारखे काहीही नाही. नाट्यप्रयोगाच्या सिद्धीसाठी भरताने पूर्वरंगाच्या आधी काही विधी सांगितले आहेत. त्याप्रमाणे त्या त्या नाटकातील त्या त्या रसाच्या दैवतांची पूजा वगैरे अपेक्षित आहे. मात्र, रससिद्धा-न्ताच्या स्पष्टीकरणात त्याने धर्म, अध्यात्म, तत्त्वज्ञान यांचा शिरकाव होऊ दिलेला नाही; हा रससिद्धान्त सर्व कलांना आजही लागू होऊ शकतो इतका व्यापक आणि मूलभूत आहे. म्हणून भरत हा अत्यंत आधुनिक विचारवंत ठरतो.

दलितांची बाजू मांडण्यासाठी मी येथे भरताच्या सिद्धान्ताचा भलताच अर्थ लावीत आहे, असा आक्षेप संस्कृत पठडीतील विचारवंतांकडून येण्याची शक्यता मी नाकारीत नाही. त्याला थोडक्यात उत्तर असे की, संस्कृत भाषेवर प्रभुत्व आहे, एवढ्या सामग्रीवर कला-स्वरूप शास्त्रातील विशेष अर्थाच्या संज्ञा समजतीलच असे नाही. वर उल्लेखिलेल्यांपैकी लौकिक-अलौकिकां-विषयी साहित्यचर्चेत आज किती गोंधळ आहेत हे पाहण्यासारखे आहे. संस्कृत पंडित नसलेल्या पश्चिमी पठडीतील मराठी विद्वानांनी तर कलेतील अलौकि-काची खिल्ली उडविली आहे. कारण त्यांनी संस्कृत पंडितांच्या तद्विषयक स्पष्टीकरणावर विश्वास ठेवला. हा अंधविश्वास आहे एवढेच येथे म्हणता येईल. स्वतः स्थिर राहून इतरांना स्थैर्य देणारा, तो स्थायी; त्याचे स्थायित्व कलाकृतीच्या संदर्भा-तच संभवते. कलाकृतीच्या बाहेर नेहमीच्या जीव-नात स्थायीही नसतात आणि व्यभिचारी-संचारीही नसतात. नाट्यकृती किंवा एकूण कलाकृतीच्या आश-यात प्रविष्ट होणाऱ्या भावनांचे परस्परांशी कोणत्या प्रकारचे नातेबंध किंवा सौंदर्य-संबंध आहेत; या प्रश्नाची चर्चा करण्याची वेळ येते तेव्हाच, आणि तेवढ्या मर्या-देतच स्थायी-व्यभिचारी या संज्ञांचा उपयोग. लौकिक जीवनात एखादी भावना " कायम स्वरूपाची " या अर्थाने स्थायी असते की नसते, हा प्रश्नच येथे उपस्थित होत नाही. हे सर्व येथील चर्चेवरून आपोआप स्पष्ट होत जाते. पण ही सौंदर्यशास्त्रीय अर्थव्याप्ती समजून घेण्या-ऐवजी, स्थायी म्हणजे " मानवी मनामध्ये कायमचा निवारा घेऊन बसलेल्या भावना किंवा वासना ", असा विपरीत अर्थ पण्डिती आकलनातून निष्पन्न झाला.

इंग्रजीतील रसशास्त्रीय चर्चेत "permenant emotions" असे भाषान्तर सर्रास रूढ झाले. स्थायी म्हणजे "stabilising emotion" हा अर्थच कोणाच्या ध्यानी आला नाही. काहींनी तर स्थायींचा संबंध आधुनिक मानसशास्त्रातील "instincts" किंवा सहज-प्रेरणांशी जोडण्याचा प्रयोग केला. भरताच्या परिभाषेप्रमाणे "स्वभाव" किंवा "लोकस्वभाव" म्हणजे निसर्गतः प्राप्त झालेले, व्यवहारातले जीवन. जीवन्तावस्था. नाट्यनिर्मितीसाठी त्यातून काही घटना नाट्य-माध्यमाचे घटक म्हणून घ्याव्या लागतात; त्यांना भरत "नाट्यभाव" म्हणतो. पण "स्वभाव" आणि "नाट्यभाव" यांची ही अर्थभिन्नता समजून घेतलेली नसल्यामुळे "स्वभावाभिनय म्हणजे काय? हे आम्हाला मुळी समजू शकत नाही." अशी कबुली काही इंग्रजी ग्रंथकार मोठ्या अभिमानाने देऊ शकतात. "व्यंजित-सामान्यगुणयोगेन रसः" हे विधान तर एक अपवाद वगळता कोणाही पण्डितानी एक तर वाचले नाही किंवा बिनमहत्त्वाचे वाटल्याने ते ओलांडून ते पुढे गेले. "व्यंजना" म्हणजे काय, या प्रश्नाचा शोध घ्यावयाचा असेल तर भरताच्या या मूळ विधानापासून सुरुवात करणे आवश्यक आहे, याचे भान त्यामुळे आले नाही. भरताच्या या विधानाचा अर्थ अधिक स्पष्ट होण्यासाठी आलातचक्राविषयीच्या त्याने दिलेल्या उदाहरणाचा उपयोग होतो आहे, हे आपण पाहिले. पण संगीता-विषयी आस्था नसलेल्या पण्डितांनी अठ्ठाविसाव्या अध्यायातील आलातचक्राचा शोध घ्यावा ही अपेक्षाही आपण करू शकत नाही. व्यंजनेविषयीच्या चर्चेला पुढील काळात बरेच धुमारे फुटले. त्यातून ध्वनिसिद्धान्त निष्पन्न झाला याचा निर्देश ग. त्र्यं. देशपांडयांनीही केला आहे. "अनुरणन" ही संगीतातील संज्ञा वापरून "व्यंग्यार्थ हा अनुरणनरूप असतो" अशा अर्थाचे विधान विश्वनाथाने साहित्यदर्पणात केले आहे. त्याच्या आसपासच्या काळातील शार्ङ्गदेवाने संगीत रत्नाकरात "अनुरणनात्मक स्वर" असा शब्दप्रयोग केला आहे. मात्र, अनुरणन या शब्दाचा नेमका सांगीतिक अर्थ आपट्यांच्या कोशात मिळत नाही. कारण संस्कृत पंडितांची संगीताविषयीची अनास्था. संस्कृत शब्दांचे अर्थ कसे निष्पन्न करावेत याविषयीच्या पद्धती वाचस्पती (महा) कोशामध्ये त्या त्या शब्दाच्या संदर्भात दिल्या आहेत. संगीतकारांना आवश्यक असलेला "अनुरणन"चा नेमका अर्थ त्यावरून निष्पन्न होतो आणि त्यातून साहित्यिक व्यंजनेवरही नवा अर्थप्रकाश पडतो. शिवाय, सिंहभूपाल[७] या संगीत रत्नाकराच्या भाष्यकाराने "संगीत सुधाकर" या आपल्या भाष्यग्रंथात "अनुरणन"चे स्पष्टीकरण उदाहरणासह दिले आहे. त्यावरूनही संगीतकारांना अभिप्रेत असलेला अर्थ निश्चित होतो. शिवाय त्याने "अनुरणनात्मक स्वर" या विषयाशी संबंधी असा पूर्वसूरींचा श्लोक उद्धृत केला आहे. त्यात सरळ व्यंजनाप्रक्रिया "षड्जादयः स्वराः सप्त व्यज्यन्ते श्रुतिभिः सदा" अशा ओळीतून स्वच्छपणे निर्देशित केली आहे. आजच्या आपल्या भाष्यकारांना मात्र व्यंजनेविषयी चर्चा करताना असे थोडेसे आजूबाजूला पाहावेसे वाटत नाही. "व्यंजित सामान्यगुणयोगेन रसः" या विधानाच्या निमित्ताने आपण या चर्चेला केवळ सुरुवात केली आहे. पुढील विवेचनातही त्या त्या मुद्यांच्या संदर्भात व्यंजनेविषयीची अधिक चर्चा येईल.[११]

भरताचा मूळ सिद्धान्त प्रथम नेटकेपणी समजून घ्यावयाचा आणि इतर भाष्यकारांची भाष्ये त्याच्याशी तुलना करीत अभ्यासावयाची, अशी पद्धती रसविमर्शकांनी स्वीकारली असती तर आजच्याइतका गोंधळ तरी निश्चितच निर्माण झाला नसता. त्याऐवजी अभिनवगुप्ताचे तत्त्वज्ञानप्रचुर तयार भाष्य मान्यता पावले; आणि त्यासोबत उपलब्ध झालेले इतर भाष्यकारांचे तत्त्वज्ञानात्मक भाष्याचे तुकडे, त्यातील तत्त्वज्ञानासाठी रोचक ठरले. संशोधनाचा पसारा वाढला. पण भरताचा मूलभूत सिद्धान्त तळघरातील अंधारात तसाच पडून राहिला. याचे भानही भाष्यकारांना आले नाही. भरताचा मूळ सिद्धान्त हा शुद्ध कलावन्ताच्या विचार-प्रक्रियेतून सिद्ध झालेला. तत्त्वज्ञानाच्या कुबड्या भरताने वापरलेल्या नाहीत. अस्सल कलासर्जनाचा अनुभव नसलेल्या अकलावन्त समीक्षकांना, तत्त्वज्ञानाच्या रसिकताशून्य अभ्यासकांना किंवा संस्कृत पण्डितांना या सिद्धान्ताचे महत्त्व कळू नये; त्यांनी भरताला दुरून मुजरा ठोकावा; हे स्वाभाविक आहे. संस्कृत भाषेवर उत्तम प्रभुत्व आहे एवढ्या सामग्रीवर आमच्या अभ्यासक्षेत्रातील परिभाषा त्यांना कळेल, असे त्यांनी समजणे हे व्यर्थ आहे; ही तक्रार येथे कलेमध्येच केली जात आहे, असे समजण्याचे कारण नाही. आयुर्वेदातील विचारवंतही हीच तक्रार करीत आहेत, हे लक्षात घेण्यासारखे आहे.[१२]

पण सर्वच पंडित असे अकलावन्त मनाचे नसतात. निदान, एक तरी रसिक पंडित माझ्या पाठीशी येथे ठामपणाने उभा आहे. नव्हे, त्याच्या आधारावर मी येथे हे प्रतिपादन ठामपणाने करू शकतो आहे. तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी या प्रकाण्ड पंडितांचे नाव आपणाला चांगले परिचयाचे आहे. १९७२ साली प्रसिद्ध झालेल्या त्यांच्या ग्रंथातील [13] तिसऱ्या प्रकरणात त्यांनी भरताचा मूलभूत सिद्धान्त अतिशय साध्या, तत्त्वज्ञान-निरपेक्ष भाषेमध्ये स्पष्ट केला आहे. आधुनिक मराठी समीक्षेत हे प्रथमच घडून आले. रसशास्त्रावरील इंग्रजी ग्रंथांत हे घडलेले नाही. भारतातील इतर भाषांच्या बाबतीतही हीच परिस्थिती असण्याची शक्यता दाट. कारण ज्यात तत्त्वज्ञान नाही तो सिद्धान्तच नव्हे असे मानण्याची प्रवृत्ती सर्वत्र आहे. तर्कतीर्थ हे एक सन्मान्य अपवाद. इतर भाषांतील विचारवन्तांविषयीचा प्रश्न तूर्त बाजूला ठेवू. मराठीतील विचारवंतांनीही तर्कतीर्थांच्या या विवरणाची दखल आजवर घेतलेली नाही. महाराष्ट्रातील समीक्षादृष्टीविषयीची अटकळ यावरून बांधता येते. आपल्या विद्यापीठीय शिक्षणातूनही हीच समीक्षादृष्टी कार्यरत असल्याने, गोंधळ टळण्याच्या शक्यता कमी. अशा स्थितीत दलित साहित्यिकांचा रसशास्त्राविषयी गैरसमज झाला नसता तर ते नवल ठरले असते.

रसशास्त्राबद्दल माझेही काही गंभीर आक्षेप होते. मुळी अविश्वासच होता. ग. त्र्यं. देशपांड्यांच्या ग्रंथामुळे बऱ्याच शंकांचे निरसन झाले. पण भरताचा मूलभूत सिद्धान्त त्यांनीही स्पष्ट केला नव्हता. त्यामुळे तो समजण्याची काही सोय नव्हती. मात्र, तर्कतीर्थांनी केलेल्या स्पष्टीकरणामुळे विशुद्ध कलाविचाराची खाणच सापडल्यासारखे वाटले. दृश्यकलांसह सर्व कलांना हा सिद्धान्त लागू शकतो आहे याची खात्री झाली. अन्यथा दृश्यकलेच्या विद्यार्थ्यांना रससिद्धान्त शिकविण्यास नकार देण्याचा विचार मी पक्का केला होता. उत्तरोत्तर अधिकाधिक चिंतन करताना भरताची महत्ता समजत गेली. कलाविचारांची अकल्पित बीजे त्यात स्वभावत:च आहेत, हे कळत गेले. तत्त्वज्ञानाच्या कुबड्या न घेता इतका परिपूर्ण सौंदर्यसिद्धान्त मांडणारा भरत हा पहिला आणि शेवटचा सिद्धान्तकार होय, याची खात्री झाली. इतर भाष्यकारांच्या भाष्यांचा स्वत:च्या परीने अभ्यास करताना मला जे काही समजले ते तितक्याच साध्या भाषेत मांडण्याचा हा प्रयत्न.

माझ्या विरुद्ध येणाऱ्या आक्षेपांची मांडणी पुढील-प्रमाणे करावी लागेल : भरताने फक्त आठ स्थायिभाव आणि त्यांचे आठ रस सांगितले. असे असताना हा " उद्वेग " नावाचा नवीन स्थायी आणि " विद्रोह " नावाचा नवीन रस तुम्ही आणला कोठून ? " शम " किंवा " आत्मज्ञान " किंवा " तत्त्वज्ञान " हा नववा स्थायी आणि त्याचा " शान्तरस " हा नववा रस असल्याचे प्रतिपादन अभिनवगुप्ताने केले आहे; आणि तसे करताना भरताला हे अभिप्रेत होते; त्याने तसे प्रत्यक्ष विधान केलेले नसले तरी; असा दावाही अभिनवगुप्ताने केला आहे. त्या पद्धतीने " उद्वेग " हा नवीन स्थायी भरताला किंवा त्याच्या भाष्यकारांना संमत असू शकेल असे दाखवून देता येईल का ? हे मुख्य प्रश्न. यावर पहिले उत्तर असे : भरताचा मूळ सिद्धान्त नीट समजून घेतला, म्हणजे रसनिष्पत्तीविषयीची त्याने स्पष्ट केलेली प्रक्रिया समजून घेतली, आणि " विद्रोह "-रसाची निष्पत्ती तदनुसार होऊ शकते हे समजून घेतले की भरताने दिलेल्या स्थायींच्या किंवा रसांच्या यादीत " उद्वेग " किंवा " विद्रोह " यांना स्थान आहे की नाही, हा प्रश्न अप्रस्तुत ठरतो. तरीही आपण थोडा अधिक विचार करण्यात वावगे काहीही नाही. त्यातून वरील मुख्य प्रश्नांची उत्तरे मिळाली की आनुषंगिक उपप्रश्न थोडयाशा तपशीलातील स्पष्टीकरणाने सहज सुटू शकतात. या प्रश्नांवरील माझे म्हणणे मांडण्यापूर्वी तर्कतीर्थांचे म्हणणे अवतरणात देतो.

" येथे हे लक्षात घेणे जरूर आहे की भरताने आठ स्थायिभाव व त्यांची परिणती म्हणजे आठ रस सांगितले आहेत. त्यावरून त्याला आठच स्थायिभाव आहेत आणि आठच रस आहेत असे म्हणावयाचे आहे असे अनेक प्राचीन व अर्वाचीन भारतीय साहित्य-शास्त्रज्ञ म्हणतात. पण आठच स्थायिभाव होत असे मत त्याच्या स्थायिभावाच्या विवरणावरून निष्पन्न होत नाही. "

तर्कतीर्थांनी यानंतर भरताने उद्धृत केलेल्या श्लोकांची अवतरणे भाषान्तरासह दिली आहेत. आणि त्यानंतर पुढील विधाने केली आहेत.

" भरताने आठच स्थायी सांगितले आहेत त्याचे कारण त्याच्या काळामध्ये उपलब्ध असलेल्या नाट्य-

कृतींमध्ये त्या त्या नाटचाची मूलभूत जी भावसूत्रे सापडली त्यांचे वर्गीकरण आठ स्थायिभावांमध्ये करता आले, हे होय. हे वर्गीकरण भरताच्या पूर्वीही झाले असावे. भरतास बौद्ध व जैन यांचे यतिकाव्य किंवा वैराग्यपर वेदान्ती काव्य माहीत नसावे. त्यामुळे त्याने शांतिरस हा नववा रस सांगितला नाही. शैव-वैष्णवांचे भक्तिकाव्यसुद्धा चौथ्या-पाचव्या शतकानंतर निर्माण झाले. त्यामुळे भक्तिरसाचीही रससंख्येत गणना फार उशिरा झाली. स्थायी आठ किंवा नऊ नाहीत, अगणित आहेत. म्हणून रससंख्या आठ किंवा नऊ एवढीच सांगता येणे शक्य नाही असे "काव्यालंकार" या ग्रंथाचा कर्ता रुद्रट आणि त्याचा टीकाकार नामिसाधू यांनी म्हटले आहे. नामिसाधू म्हणतो– "नास्ति सा काऽपि चित्तवृत्ति र्या परिपोषं गता न रसीभवति।" जसजसे वैचित्र्यपूर्ण साहित्य वाढत गेले तसतशी रससंख्याही वाढत गेली."

रससंख्या अगणित असू शकते, असे म्हणणारे भाष्यकार अभिनवगुप्ताच्या फार पूर्वीपासून आहेत, हे यावरून स्पष्ट होते. त्यांच्या विचारांची दखल अभिनवगुप्तालाही घ्यावी लागली. त्याने या संख्या-वाढीला मान्यता दिली नाही त्याला काहीएक वेगळे कारण असावे. त्याविषयीची चर्चा ओघामध्ये या निबंधात येईलच. मात्र, भक्ती वगैरे इतर रसांची व्यवस्था नऊ रसांमध्ये लावता येईल, असे विधान करताना त्याने केलेले प्रतिपादन तितकेसे भक्कम नाही एवढेच येथे नमूद करतो. येथे आपला तातडीचा प्रश्न असा : भरताने आठ स्थायी आणि आठ रस सांगितले ते का? तर्कतीर्थांनी त्याचे एका बाजूने सुचणारे उत्तर दिले आहे. "त्या त्या नाटचाची मूलभूत जी भावसूत्रे सापडली त्यांचे वर्गीकरण" त्याने केले. भावनेला रसत्व कसे येते त्याचे स्पष्टीकरण सैद्धान्तिक पातळीवर स्वच्छपणे केल्यानंतर भावसूत्रांचे वर्गीकरण करण्याची आवश्यकता मुळी का भासली? भावसूत्रे किती सापड-तात ते शोधण्याची वस्तुतः गरज नव्हती. कारण तिला तसे सैद्धान्तिक महत्त्व नव्हते. तो केवळ तपशीलाचा भाग होता. या तपशीलात शिरून त्या त्या विशिष्ट रसांचे स्थायी, व्यभिचारी-संचारी, त्यांचे विभाव-अनुभाव, आहार्य अभिनय, त्या त्या वेळी वापरावयाचे संगीत, त्यासाठी आवश्यक असलेली वाद्ये, नृत्याचे प्रकार वगैरे चर्चा करण्याची काही आवश्यकता नव्हती.

पण भरत हा नुसता सिद्धान्तकार, नुसता विचार-वन्त नव्हता. प्रयोग करू इच्छिणाऱ्या कलावंतांना प्रत्यक्ष मार्गदर्शन करू इच्छिणारा बुजूर्ग कलावंत होता. शिक्षकाचे कर्तव्य बजावणारा मुनी होता. तो तत्त्वज्ञ नव्हता. नाटचशास्त्रात तत्त्वज्ञान नाही. वेदांसारख्या ग्रंथांतील तत्त्वज्ञान सामान्य माणसाच्या आवाक्यातले नव्हते. त्या तत्त्वज्ञानाचा साररूप भावनात्मक अर्थ सामान्य माणसांना, शूद्रांसह सर्वांना, प्रत्यक्ष अनुभवता यावा, आस्वादिता यावा यासाठी त्याने नाटचशास्त्र लिहिले. या अर्थाने नाटचशास्त्र हा पाचवा वेद मानला गेला. लोकस्वभावातील सर्व गोष्टी रसत्व पावू शकतात, हे त्याला माहीत होते. नाटच-शास्त्राच्या निर्मितिविषयक आख्यायिकेत ब्रह्मदेवाच्या तोंडून तो तशा प्रकारचे विधान वदवून घेतो. या गोष्टी नाटचामध्ये कशा आणायच्या? त्यातून रस निष्पन्न होण्यासाठी काय काय करणे आवश्यक असते? या प्रश्नांविषयी काही निश्चित मार्गदर्शन करणे हा त्याचा हेतू होता. म्हणून काही निश्चित स्वरूपाच्या निवडक चित्तवृत्ती उदाहरणार्थ घेऊन त्यांची चर्चा करणे त्याला आवश्यक वाटले. त्याऐवजी तत्त्वज्ञानाचा उपयोग केल्यास या अविद्वान कलावंतांना त्याचा काही उपयोग नव्हता. या रसाचा अनुभव आस्वादकाला कसा येतो, या प्रश्नाचा ऊहापोह करण्याच्या प्रयत्नात पुढील काळात तत्त्वज्ञानाचा उपयोग करावा लागला. आस्वादकांविषयी "सुमनसः प्रेक्षकाः" एवढा एक शब्दप्रयोग करून भरताने रसिकांचा सुयोग्य प्रतिसाद गृहीत धरला होता. शिकविण्याची मुख्य गरज नाटच-कलावंतांच्या बाबतीत होती. ती त्याने पुरी केली. तत्कालीन लोकस्वभावानुसार स्थायित्व पावू शकणाऱ्या आठ भाववृत्ती त्याला दिसल्या. त्यांच्याशी व्यभिचारी–संचारी नाते ठेवणाऱ्याही भाववृत्ती दिसल्या. त्यांचे अभिनय वगैरेंविषयी सांगोपांग चर्चा त्याने केली. मार्गदर्शन केले. ते त्या काळात पुरेसे होते. बदलत्या काळात बदलत्या लोकस्वभावानुसार नाटचकृतीत किंवा साहित्यकृतीत नव्याने प्रभाव पाडणाऱ्या भाव-स्थिती, त्यांतील स्थायी–व्यभिचारी–संचारी वगैरेंची चर्चा करणे हे नव्या भाष्यकारांचे काम. त्याप्रमाणे, स्थायित्व पावू शकणाऱ्या चित्तवृत्ती अगणित असू शकतात, हे रुद्रटापासूनच्या विचारवन्तांनी ठामपणे सांगितले आहे.

अनुक्रमणिका

दलित साहित्याच्या संदर्भातील आजच्या नव्या लोकस्वभावस्थितीत आजच्या विमर्शकांनी हे कार्य करावयास हवे होते. मराठी साहित्यविश्वाला एका नव्या अंगाने समृद्ध करण्यासाठी हातभार लावणारी ही चळवळ गेली दोन दशके तरी चालू आहे. पारंपरिक साहित्यशास्त्र आपल्या या चळवळीला न्याय देऊ शकत नाही, असा दलित साहित्यिकांचा गैरसमज झालेला आहे. तो घालविण्याची आज नितान्त आवश्यकता आहे. आपल्या साहित्यिक आशयसत्त्वाला न्याय मिळू शकतो आहे, असे दिसत असल्यास रससिद्धान्ताला विरोध करण्याची आवश्यकता दलितांना वाटली नसती. मात्र, हा गैरसमज घालवावयाचा तर त्यासाठी प्रथम एक गोष्ट आवश्यक आहे. आपल्या रसशास्त्राचा आवाका किती सर्वसमावेशक आणि विशाल आहे याची खात्री झालेली असणे आवश्यक आहे. तर्कतीर्थांच्या विवेचनावरून त्याविषयी खात्री पटली म्हणून माझ्यासारख्या चित्रकाराला हे काम हाती घ्यावे लागले. तर्कतीर्थांची पुढील वाक्ये पाहण्यासारखी आहेत.

" काही शास्त्रकार रससंख्या ही अनिश्चित आहे, असे म्हणू लागले. तर काही शृंगार, वीर, करुण किंवा शान्त यांपैकी एकच रस मुख्य व मूलभूत म्हणून मांडावयास प्रवृत्त झाले."

विद्रोही साहित्य हेच आजचे खरे साहित्य, असा एक सूर दलित साहित्यिक काढतात, तेव्हा आजच्या सामाजिक परिवर्तनाच्या विशिष्ट परिस्थितीत "विद्रोह" हा एकच रस महत्त्वाचा आहे; बाकीचे गौण आहेत; असा त्यांच्या प्रतिपादनाचा अर्थ होतो. स्वातंत्र्योत्तर मराठी साहित्यात अशाच प्रकारचा दावा वेगळ्या परिस्थितीत केला जात होता. पश्चिमी अस्तित्ववाद आणि त्या अनुषंगाने आलेली जीवनाची "अर्थशून्यता" ज्यातून चित्रित केली जाते तेच खरे साहित्य, अशी एक प्रतिष्ठित वृत्ती साहित्यामध्ये रूढ होती. मराठी साहित्यात अस्तित्ववाद आला आहे की नाही ? आला नसल्यास आपणामध्ये काहीतरी न्यून आहे, असे विचारवंतांना उगीचच वाटत होते. हे दावे स्वीकारावयाचे की नाहीत, हा पुढचा प्रश्न. मात्र, अशा प्रकारचे दावे रसशास्त्राच्या इतिहासात वेळोवेळी करण्यात येत होते, हे यावरून दिसून येते. अर्थात सर्जनक्षेत्र आणि त्याचे शास्त्रीय विवेचन यांत हा आग्रहीपणा स्वीकार्य नाही. सर्वच कलावंत आपापल्या भावनावस्थांना प्रामाणिक उद्‌गार देऊ शकतात. त्यांचे त्यांचे तितके स्थायी रसाच्या पातळीवर पोहोचू शकतात. येथे, कोणाला कोणत्या भावनेच्या मुशीतून जीवन जगावे लागते, हा खरा प्रश्न आहे. त्या दृष्टीने रस अनंत असू शकतात असे म्हणणारे भाष्यकार हे द्रष्टे विचारवंत होते, असे म्हणावे लागते. रससंख्या वाढवावी असे एक मत या शतकाच्या पूर्वार्धात मराठी समीक्षेमध्ये येऊ पाहात होते. पण रससिद्धान्ताच्या अचूक आकलनावर ते आधारलेले नव्हते. त्यामुळे ते केवळ " एक मत " ठरून मागे पडले.

रससंख्या नऊच्या वर जाऊ शकत नाही असे आज अकारण गृहीत धरण्यात आले आहे. त्याचा मानसिक दबाव सर्वांवर पडतो. संगीतातील एक महत्त्वाचा विचारवंत म्हणून प्रसिद्ध असलेल्या माझ्या एका स्नेह्यांचे उदाहरण येथे लक्षणीय ठरेल. व्याख्यानाच्या वेळी, विद्यार्थ्यांसाठी नऊ रसांची यादी फळ्यावर लिहून देताना हे गृहस्थ कुठल्या तरी एका रसाचे नाव हटकून विसरतात. यात आपली काहीतरी शैक्षणिक चूक होत आहे असे त्यांना वाटते, हे एकदा गप्पांच्या ओघात माझ्या ध्यानी आले. शिकविताना माझ्याही हातून असे अनेकदा घडते. पण यात काहीतरी शैक्षणिक प्रमाद घडतो आहे, असे मला कधी वाटले नाही. रसांच्या संख्येला महत्त्व नाही. " रसत्व येते कसे ", या प्रश्नाला महत्त्व आहे. त्याचे स्पष्टीकरण विद्यार्थ्यांना पूर्णतः समाधानकारक रीतीने न देता पाठ केलेली यादी विद्यार्थ्यांना देणे, हा खरा शैक्षणिक प्रमाद आहे. तो घडत असल्याने रसशास्त्राविषयीचे गैरसमज विद्यापीठीय शिक्षणात आजही पोसले जात आहेत. म्हणून दलित साहित्याच्या निमित्ताने या निबंधाचे प्रयोजन.

भक्तिसंप्रदायाच्या प्रसाराबरोबर भारतीय भाषांमध्ये भक्तिकाव्याची अमोल लेणी निर्माण झाली. आठ रसांच्या वर्गीकरणात हे काव्य बसते की नाही, याची चिंता संतकवींनी केली नाही. भारतीय स्वातंत्र्यचळवळीत राष्ट्रभक्तिपर कविता निर्माण झाल्या. त्या वेळीही ही चिंता कवींना वाटली नाही. माता-पित्यांचे प्रेम ही लाखमोलाची भावना. ती रसाच्या पातळीवर पोहोचत असेल तर भरताच्या तत्कालीन यादीत ती बसत नाही म्हणून त्याज्य ठरते का ? स्वातंत्र्योत्तर मराठी साहित्यात अस्तित्ववादाच्या अनुषंगाने अर्थशून्यता ही एक प्रभावी भावनावस्था आकारित होऊ

लागली. नऊ रसांच्या यादीत ती बसते की नाही याची चिंता त्या वेळीही कोणी केली नाही. नव्हे, आजच्या दलित साहित्यिकांप्रमाणेच त्या साहित्यिकांना रसशास्त्र ही एक अडगळ असल्याचे वाटत होते.

वस्तुतः "अर्थशून्यता" आणि त्यातून निष्पन्न होणारी अस्तित्ववादी "व्याकुळता" म्हणजे भरताचा "निर्वेद" होय. व्यभिचारी भावांच्या यादीतील हा पहिला भाव. जीवनाविषयीची, जीवनभोगांविषयीची अरुची, उदासीनता, नफरत म्हणजे निर्वेद. निर्वेदाचे दोन प्रकार अभिनवगुप्ताने स्पष्ट केले आहेत. दारिद्र्य वगैरे प्रतिकूल परिस्थितीमुळे येणारी अरुची आणि जीवनभोगांची व्यर्थता विवेकबुद्धीने, ज्ञानबुद्धीने समजून आल्यानंतर उत्पन्न होणारी संतुलित अरुची (आणि नाही म्हटले तरी भरताच्या मूळ विवेचनात त्याला थोडा तरी आधार आहे.). परिस्थितीचा तपशील थोडा वेगळा असला तरी यांतील पहिल्या प्रकारात अस्तित्ववादी व्याकुळता बरोबर वसते. त्या स्थायीला रसत्व प्राप्त झाल्यानंतर रसनाम काय द्यावे हा प्रश्न सोडविणे कठीण नव्हते. दलित साहित्याच्या निमित्ताने आज उपस्थित झालेल्या प्रश्नाला समान्तर प्रश्न म्हणून अस्तित्ववादी व्याकुळतेचा हा उल्लेख. "उद्वेगा"च्या बाबतीतही अशीच परिस्थिती आहे. भरताने दिलेल्या व्यभिचारी भावांच्या यादीतील एका भावाशी त्याचे साम्य जुळते. शिवाय, "उद्वेग" ही संज्ञा व्यभिचारी भावांच्या यादीत प्रत्यक्षतः नसली तरी बीभत्सरसाचे व्यभिचारी भाव देताना आवेग, आणि उद्वेग हे दोन्ही शब्द आले आहेत. शिवाय उद्वेजन हा शब्दही आला[१४] आहे. फरक असेल तो निवळ तपशीलाचा. भरताच्या काळातील लोकस्वभाव-परिस्थिती आणि आजची लोकस्वभाव-परिस्थिती यांतील तपशील वेगळा असेल. त्या काळात तो स्थायित्व पावणे शक्य नसेल. आज आहे. यालाही भरताचा विरोध नाही. स्थायी बदलतो, असे भरताचे म्हणणे आहे, हे तर्कतीर्थांनी सुस्पष्ट केले आहे. एका ठिकाणचा स्थायी दुसऱ्या ठिकाणी व्यभिचारी होतो. स्थायीचाच व्यभिचारी होतो; व्यभिचारीचा स्थायी होऊ शकत नाही; असा भरतमताचा अर्थ लावणेही चूक होईल.

"उद्वेगा"शी जुळणारा "आवेग" हा व्यभिचारी भाव भरताच्या यादीत सोळाव्या क्रमांकावर आहे. आपटयांच्या कोशात त्याचे अर्थ agitation, anxiety, excitement असे दिले आहेत. म्हणजे "उद्वेग" आणि "आवेग" यांचा अर्थपरिघ जवळजवळ सारखाच आहे. मुळात "वेग" या शब्दाचा अर्थही agitation असा आहे. "आ" हे उपपद लागल्यानंतर अर्थाची तीव्रता वाढते. "उद्" हे उपपद लागल्यानंतरही हेच घडते. "उद्वेग"चा accending असाही एक अर्थ मिळतो हे आपण पाहिले आहे. बदलत्या सांस्कृतिक लोकस्वभावस्थितीत भरतकालीन "आवेगा"ला आजच्या "उद्वेगा"च्या अर्थच्छटा प्राप्त होण्यात काहीही अस्वाभाविक नाही. आवेग अनेक कारणांनी उत्पन्न होऊ शकतो. भरताने त्याचे आठ प्रकार सांगितले असून त्यांचा अभिनय कसा करावा तेही स्पष्ट केले आहे. त्यातील (अ) भीतीमुळे, (ब) शत्रूला अचानक पाहिल्यामुळे, (क) अत्यंत अप्रिय गोष्टी घडल्यामुळे, ऐकल्यामुळे. हे तीन प्रकार दलित भाववृत्तीशी एकरूप झालेले आहेत. शेकडो वर्षांच्या रूढिग्रस्ततेनंतर आजच्या दलित मनाला (निवळ व्यक्तीला नव्हे) आपल्या अदृश्य शत्रूचे भान आज नव्याने, म्हणजे एका अर्थी अचानकच येते आहे. भरताला वंशपरंपरेने उपलब्ध असलेल्या दोन आर्या त्याने उद्धृत केल्या आहेत. त्यांचे कंगलेंनी केलेले भाषांतर असे :

"अप्रिय निवेदन ऐकल्यामुळे किंवा शत्रूचे वचन एकाएकी कानावर पडल्यामुळे किंवा शस्त्राच्या फेकीमुळे आलेल्या भयामुळे आवेग उत्पन्न होतो. अप्रिय निवेदनामुळे जो आवेग उत्पन्न होतो त्याचे अनुभाव विषाद या भावाच्या आश्रयाने योजावेत. जर एकाएकी शत्रूचे दर्शन झाल्यामुळे आवेग उत्पन्न झाला तर तो शस्त्र घट्ट पकडून व्यक्त करावा."

प्रत्यक्षातील माणसे ही शत्रू नाहीत. समाजव्यवस्था हा अदृश्य शत्रू. रूढींच्या रूपाने तो समाजव्यवहारातून कधी कधी अचानक सामोरा येतो आहे; असे भान आले की दलित मनाला आवेग उत्पन्न होतो. त्या वेळी आपल्या शब्दांचे धारदार शस्त्र घट्ट धरून ते प्रहार करतात. शब्द हीच आपली शस्त्रे आहेत असे दलितांना वाटते आहे. अंगठा गमावलेल्या एकलव्याची अवस्था आल्यानंतर हे स्वाभाविक आहे. त्यांच्या शब्दांतील आवेग कधी कधी कलाकृतीचा तोल ढळण्याइतका वाढावा, "सात्त्विकी वृत्तीला" छेद जावा हेही शक्य आहे. असे घडू नये, "आवेग"

कितीही शिगेला पोहोचलेला असला तरी त्याला तोलून धरण्याइतकी "सात्त्विकी" समर्थ असावी. कलाकृतीची ताकद आणि यश त्यावर अवलंबून आहे, याचे भान दलित साहित्यिकांना आल्यास ते उपकारक आहे. त्यासाठी हा रससिद्धान्ताचा प्रपंच.

"आवेगा"वर भाष्य करताना अभिनवगुप्ताने प्रथम शंकुकाचे विचार उद्धृत केले असून नंतर ते अमान्य केले आहेत. त्या संदर्भातील अभिनवगुप्ताची विधाने आपल्या दृष्टीने महत्त्वाची आहेत. अर्थपूर्ण आहेत. त्यांचे कंगलेंनी दिलेले भाषान्तर पुढीलप्रमाणे. प्रथम शंकुकाचे अवतरण.

"अप्रिय ऐकल्यावर कोणाकोणाला आवेग येतो. आणि त्या वेळी शोकाचे अनुभावच एकामागून एक प्रकट होतात; आणि लवकर नाहीसे होतात. आणि मग शोक होतो. पण जे धीराचे असतात त्यांना प्रथमच शोक होतो."

दलितांच्या चित्तवृत्तीमध्ये उत्पन्न होणारा "आवेग" किंवा "उद्वेग" शोकविरहित नसतो. मात्र, शोकामुळे येणारी हतबलता जाणिवेतील कार्यकारणभावामुळे मागे पडते आणि कृतिशीलतेला धार चढते. शोकाला कारणीभूत असलेली यंत्रणा, व्यवस्था मोडून काढली पाहिजे अन्यथा आपली या शोकातून सुटका नाही; प्रहार केल्याशिवाय गत्यंतर नाही हे बौद्धिक भान शोकभावनेसह क्रियाशील असते, हे आपण पाहिले आहे. म्हणजे "उद्वेगा"त शोक गौण रूपाने अंगभूतच असतो. व्यभिचारी असतो. अभिनवाने घेतलेल्या आक्षेपाचे कंगलेंनी दिलेले भाषान्तर असे.

"असे शंकुकाने म्हटले आहे. पण ते बरोबर नाही. कारण तसे झाले तर आवेगच स्थायी होईल. आणि शोक हा व्यभिचारी भाव."

म्हणजे "आवेग" हा स्थायी होण्याची शक्यता अभिनवगुप्तालाही दिसत होती. शिवाय, "शोक" हा आवेगाचा व्यभिचारीही त्याने येथे सांगून टाकला आहे. मात्र, भरताच्या यादीत स्थायी आणि रस यांची भर घालू नये, असे त्याला वाटत होते. एवढेच यावरून दिसते. त्याने स्वतः मात्र शान्तरस हा नववा रस सांगितला. "निर्वेदा"चा दुसरा प्रकार ज्ञाननिष्ठ अरुची किंवा "शम" हा शान्तचा स्थायी म्हणून सांगितला. त्याविषयीची चर्चा पुढे येणार आहे. नववा शान्तरस हिरिरीने प्रतिपादन करणारा अभिनवगुप्त रसांची संख्या त्याहून वाढू नये असे का म्हणतो, हा प्रश्न आहे. त्याच्या उत्तराविषयी उचित अंदाज करता येतो. खरे पाहता "आस्वाद्यता" हे तत्त्व विचारात घेतले तर रस एकच आहे. आणि तो म्हणजे "महारस". विभावादिकांमध्ये बदल घडतो तेवढ्यापुरते इतर रसांना अर्थ; असे अभिनवगुप्ताचे प्रतिपादन आहे, याविषयी ग. त्र्यं. देशपांडेयांनी उल्लेख केला आहे. त्याने प्रतिपादन केलेला "शान्तरस" हा नुसता एक नववा रस नसून भरतोक्त आठ रसांचा आधारभूत असा रस आहे. तो आहे म्हणून इतर आठ रसांना रसत्व येते. आणि हे आठ रस अंतिमतः त्यातच विलीन होतात; असे त्याचे प्रतिपादन. "शम" हा स्थायी अन्य आठ स्थायींना स्थायित्व देतो. अन्यथा ते सर्व व्यभिचारी होत. "शम" हा त्यांना भिंतीसारखा आधार देतो, स्थैर्य देतो. (चित्रातील रंगांना जशी भिंत आधार देते. स्थायीचा भरतप्रणीत अर्थ अभिनवगुप्ताला कळला होता हे यावरून दिसते.) अन्यथा स्थायित्वाभावी भरतोक्त रसही रसत्व पावू शकणार नाहीत. असे प्रतिपादन करीत असल्याने रसांची संख्या किती याला त्याच्या लेखी महत्त्व नव्हते. मग भरतोक्त रससंख्या कायम ठेवण्याने पूर्वसूरींचा मान राखला जात होता. अभिनवगुप्ताची ही अध्याहृत भूमिका स्वीकारूनही, म्हणजे शान्तरसाचे मूलभूत महत्त्व मान्य करूनही आजच्या सामाजिक परिस्थितीतील विभावादिकांच्या वेगळेपणामुळे दलित साहित्यात "विद्रोह" हा रस आणि "उद्वेग" हा त्याचा स्थायी स्पष्टपणे दिसून येतात, असे म्हणण्यात कोणतीही अडचण नाही. शान्तरस ही अभिनवगुप्ताची अट. "आस्वाद्यता" ही भरताची अट. "आस्वाद्यता" आणि "रसत्व" या संकल्पनांना परस्परांशी जोडणारे प्रतिपादन भरत कसे करतो ते पाहण्यासारखे आहे. सहाव्या अध्यायातील प्रतिपादन असे :

"तत्र रसानेवाभिधास्यामः।" आता रसांचे विवरण करतो. "न हि रसादृते कश्चिदप्यर्थः प्रवर्तते।" नाट्यकृतीच्या संदर्भात विवरण चालले आहे. म्हणून या विधानाचा अर्थ असा होईल : रस हाच नाट्यकृतीतील खरा अर्थ आहे. दुसरा कुठलाही अर्थ नाट्यकृतीत नसतो. स्पष्टीकरण असे : लौकिक जीवनातील कुठल्याही गोष्टी नाट्यामध्ये येऊ शकतात. त्यांना स्वतःचे लौकिक अर्थ असतातच. [पण] नाट्यकृती ही

कलाकृती म्हणून पाहावयाची असल्याने रसाशिवाय दुसरा कोणताही अर्थ येथे अप्रस्तुत आहे. पुढील काही वाक्यांनंतर भरताने मूलभूत प्रश्न विचारला आहे. " रस इति कः पदार्थः । " रस हा कोणता पदार्थ आहे किंवा रस हे पद तुम्ही कोणत्या अर्थाने वापरता. भरताने एका शब्दात स्वच्छ उत्तर दिले आहे. " आस्वाद्यत्वात् । " आता आस्वाद्यता कशी येते ते स्पष्ट करणे आवश्यक होते. स्पष्टीकरणासाठी त्याने सरळ भोजनाचा दृष्टान्त घेतला. " अत्रोच्यते । यथाहि नाना व्यंजनसंस्कृतमन्नंभुंजाना रसानास्वादयन्ति सुमनसः पुरुषा हर्षादींश्चाप्यधिगच्छन्ति तथा नानाभावाभिनय-व्यंजितान् वागङ्ग सत्त्वोपेतान् स्थायिभावान् आस्वादयन्ति सुमनसः प्रेक्षकाः हर्षादींश्चाधिगच्छन्ति । " यातील व्यंजन म्हणजे मसाले. त्यांचे संस्कार अन्नावर होतात. आणि अन्न आस्वाद्य होते. सुयोग्य मनःस्थितीतील माणसे त्याचा आस्वाद घेतात. त्याप्रमाणे आंगिक, वाचिक आणि सात्त्विक अभिनय आणि नाट्यमाध्यमाचे नानाविध घटक यांच्याशी स्थायिभावाचा मिलाप होतो आणि मिलाप होताना त्या सर्वांचे परस्परांवर संस्कार किंवा व्यंजना घडून आल्याने आस्वाद्य झालेल्या स्थायिभावांचा, सुयोग्य मनःस्थितीतील प्रेक्षक आस्वाद घेतात आणि आनंदी वगैरे होतात. यामुळेच त्यांना नाट्यरस असे म्हणतात. असे सांगणारे परंपरागत श्लोक भरताला माहीत होते. ते त्याने दिले आहेत. त्यांत तर सरळ मसालेभाताचे उदाहरण दिले आहे.

मसालेभातातील भात हा आधारभूत घटक. नाट्य किंवा साहित्य यांत स्थायिभावाने हेच कार्य करावयाचे आहे. भातामध्ये मसाल्यांच्या आणि इतर पदार्थांच्या चवी शोषून घेतल्या जातात. नाट्य किंवा साहित्य यांतील स्थायी इतर सर्व नाट्यभावांमधील भावनासत्त्व स्वतःमध्ये शोषून घेतो. संस्कारित झाल्यामुळे मसालेभातामधील भात हा आता इतर पदार्थांहून वेगळा काढता येत नाही. सर्व पदार्थांच्या चवींचा (अगदी मिठासह) एकजीव त्यात झालेला असतो. परिपाक झालेला असतो. त्यातील कोणत्याही एका विशिष्ट पदार्थाच्या चवीहून सर्वस्वी वेगळी अशी चव त्याला आलेली असते. साहित्यकृतीतील स्थायिभाव हासुद्धा इतर भावनांच्या संस्कारामुळे वेगळा राहू शकत नाही. नाट्यकृतीत तर नेपथ्य, वेशभूषा वगैरेंचे रंग, प्रकाशयोजना, संगीत यांसह सर्व घटक या संस्कारप्रक्रियेत किंवा व्यंजनप्रक्रियेत कार्यरत असतात. साहित्यात त्यांची जागा शब्दांनी घेतलेली असते. म्हणजे हा अनुभव त्या त्या रंग-नादादी घटकांसह संपृक्त होऊन येतो आणि त्या त्या घटकांसह भावनानुभवाचा आस्वाद घ्यावयाचा असतो. भरताच्या नाट्यभाव किंवा भाव या सामान्य संज्ञेचा अर्थ येथे नीट समजून घेणे आवश्यक आहे. भाव म्हणजे निवळ मनोभाव नव्हेत. किंवा चित्तवृत्ती किंवा भावना नव्हेत. तर या चित्तवृत्ती संपृक्त करून घेणाऱ्या घटना, किंवा रंगमंचावरील क्रिया म्हणजे नाट्यभाव होत. भरताच्या परिभाषेतील स्थायिभाव हे मात्र मनोभाव आहेत. पण ते नाट्यभावांहून किंवा रंगमंचावर घडणाऱ्या घटनांहून वेगळे काढता येत नाहीत. (याचे अतिशय चांगले स्पष्टीकरण तर्कतीर्थांनी केले आहे.)[५] हे सर्व घडून येण्यासाठी लेखकासह सर्व कलावंतांच्या अंतःकरणात " सात्त्विकी " वृत्ती उदित होणे आवश्यक आहे, हे आपण पाहिले आहे. " सात्त्विकी " या संयोगशक्तीमुळे नाना भावांचा मिलाप होतो. तो होताना स्थायी ही चित्तवृत्ती पुन्हा संयोगतत्त्वाचे कार्य करते. या अर्थाने स्थायी हा सौंदर्य-तत्त्वच असतो. संयोगतत्त्व याचा अर्थ असा की ज्यांचा संयोग ते घडवून आणते त्यांच्याहून ते वेगळे काढता येत नाही. या संयोगामुळे कोणतीही भावना स्वतःचे स्वतंत्र अस्तित्व वागवू शकत नाही. स्थायी हा प्रभावी असल्यामुळे जाणवतो हे खरे; पण तो संस्कारित स्वरूपात जाणवतो, त्यामुळे तोही स्वतंत्र राहू शकत नाही. त्याचा आता कायापालट झालेला असतो. सातव्या अध्यायातील भरताचे विवेचन या दृष्टीने लक्षणीय आहे.

" अत्राह– यदन्योन्यार्थसंश्रितैर्विभावानुभाव व्यंजितैरेकोनपञ्चशद्भावैः सामान्यगुणयोगेन निष्पद्यन्ते रसास्तत् कथं स्थायिनः एव भावारसत्वमाप्नुवन्ति । "

" यावर प्रश्न– परस्परांसाठी परस्परांच्या अर्थावर अवलंबून असलेल्या आणि विभाव, अनुभाव वगैरेंनी व्यंजित किंवा संस्कारित होणाऱ्या एकोणपन्नास भावांतून सामान्यगुणयोगाने रस निष्पन्न होतात, तर फक्त स्थायींच्याच नावाने रस का ओळखले जातात ? "

अनुरणनरूप अर्थ म्हणजे व्यंग्यार्थ या विश्वनाथाच्या विधानाचे बीज येथे सापडते. अनुरणनामुळे वीणेसारख्या (कधी अगदी हार्मोनियममधूनही) वाद्यामध्ये एकाच वाजत्या तारेतून एका विशिष्ट श्रेणिक्रमाने स्वयंभू स्वर

आपोआप निष्पन्न होतात. उत्तम जुळलेल्या तंबोऱ्यामध्ये असा स्वयंभू गंधार आपोआप ऐकू येतो; नव्हे, तंबोरा उत्तम जुळल्याचे ते लक्षण असते. मात्र त्यासाठी त्या त्या वाद्याची बांधणी, ते वाद्य संवेदनाक्षम व्हावे अशा रीतीने केलेली असावी लागते. भारतीय स्वरसप्तक अशा अनुरणनात्मक स्वरातून निष्पन्न झालेले आहे. या अर्थाने "षड्जादयः स्वराः व्यजन्ते श्रुतिभिः" हे म्हणणे अर्थपूर्ण ठरते. व्यंजित होणे म्हणजे निष्पन्न होणे, असा अर्थ येथे आहे. भरताच्या म्हणण्याप्रमाणे विभावानुभाव वगैरेंमधून एकोणपन्नास भाव व्यंजित म्हणजे निष्पन्न होतात. ते परस्परांच्या अर्थावर परस्परांसाठी अवलंबून असतात. हीसुद्धा संस्कारांचीच प्रक्रिया असते. म्हणजे व्यंजना असते. या सर्व प्रक्रियेतून आपोआप स्वयंभू गंधारासारखा, सामान्यगुणयोग निष्पन्न होतो. त्याला रस म्हणावयाचे.

भरताच्या या स्पष्टीकरणाचा संदर्भ तोडून "व्यंजना" या संज्ञेचा अर्थ ठरविण्याचा प्रयत्न केल्यास कलादृष्टचा किती विपरीत अर्थ निघतो याची खात्री करून घ्यावयाची असल्यास रसशास्त्रावरील मराठी किंवा इंग्रजीतील कोणतीही पुस्तके उघडून पाहावीत. "सूचक अर्थ" किंवा "suggestive meaning" असा ढोबळ अर्थपरिघ दिलेला असतो. "लक्षणा" या रसशास्त्रातील संज्ञेचा अर्थही "सूचक अर्थ" असाच आहे. मग "व्यंजना" आणि "लक्षणा" यांत फरक काय? "घरावरून प्रेत गेले" यातील सूचक अर्थ म्हणजे "लक्षणा". हा सूचक अर्थ व्यवहारातील रूढींनी निश्चित केलेला असतो. शब्दाचा कोशगत अर्थ म्हणजे मुख्यार्थ, वाच्यार्थ किंवा अभिधा. हा अर्थ ती भाषा वापरणाऱ्या समाजाने निश्चित केलेला असतो. पण लक्षणासुद्धा सामाजिक रूढीतूनच निष्पन्न झालेली असते. म्हणून ती कोशात येऊ शकते. व्यंजना या दोन्हीहून वेगळी. साहित्यकृतीत शब्द येतात. त्यांचे परस्परनातेबंध विशिष्ट प्रकारे जुळतात. अर्थांचे परस्परांवर संस्कार होतात. त्यांतून नवीन अर्थ म्हणजे "अर्थाचा अर्थ" निष्पन्न होतो. त्याला व्यंजना म्हणावे लागते. हा अर्थ कलावंताच्या प्रतिभेमधून निर्माण झालेला असतो. म्हणून तो भाषामाध्यमातून संक्रांत होतो. हा अर्थ कोशात सापडू शकत नाही. दलित साहित्यातही या व्यंजनेची उदाहरणे सापडू शकतात. पु. ल. देशपांडेंनी उल्लेख केल्यामुळे रसिकांमध्ये सर्वतोमुखी झालेल्या यशवंत मनोहर यांच्या कवितेतील या पुढील ओळी पाहण्यासारख्या आहेत—

"कालचा पाऊस आमच्या गावात आलाच नाही
सदरहू पीक आम्ही आसवांवर काढले आहे."

यातील दुसरी ओळ पहिल्या ओळीच्या संदर्भासह येते तेव्हाच मुख्यार्थाच्या पलीकडचा अर्थ निष्पन्न होतो. व्यंजनेचे आणखी एक वैशिष्टय असते. तिचा अर्थपरिघ प्रसरणशील आणि म्हणून संदिग्धही असतो. ही संदिग्धता भावनेच्या दृष्टीने उपकारक असते. निश्चितार्थ शब्दांमध्ये हा अर्थ सामावता येणे शक्य नसते.[१६] वरील ओळींचा अर्थ पुढीलप्रमाणे प्रसरणशील आहे: या संस्कृतीने आम्हांला फक्त दुःखच दिले. जगण्यासाठी ओलावाच दिला नाही. त्या दुःखाचा किंवा अश्रूंचा ओलावाच फक्त शक्य होता. तेच जीवन. ते स्वीकारून आम्ही पीक काढले, तेही दुःखमय असावे, याहून दुसरे काही शक्य नव्हते. वगैरे. अर्थपरिघ कसा वाढत जातो ते लक्षात येण्यापुरते हे स्पष्टीकरण. त्यासाठी निश्चितार्थ शब्दांची अनेक वाक्ये वापरली गेली. मात्र, त्या मूळच्या दोनच ओळीमधून आटवून आकारित केलेल्या शब्दांना त्यांच्या अनिश्चितार्थतेतून जी शक्ती प्राप्त झाली आहे ती या पसरलेल्या स्पष्टीकरणाला प्राप्त होत नाही. म्हणून "व्यंजना" ही सर्वंकष निर्मितिप्रक्रिया असते असे म्हणावे लागते. तिच्या सर्वांगीण स्पष्टीकरणासाठी ध्वनिसिद्धान्ताची मांडणी करण्यास आनन्दवर्धनासारख्या विचारवन्ताला प्रेरणा मिळाली. तिचे मूळ भरताच्या विचारात सापडते, हे विसरून चालणार नाही.

भरताच्या प्रतिपादनानुसार आस्वाद्यता हा नाटयकृतीचा, कलाकृतीचा गुण असतो, म्हणून त्याच्या मतानुसार "रस" हा प्रत्यक्ष कलाकृतीत असतो. कलाकृतीचा वस्तुनिष्ठ गुण असतो. आस्वाद घेणाऱ्या रसिकाच्या अंतःकरणात तो जसाच्या तसा संक्रान्त व्हावयाचा असतो. तो संक्रान्त होण्यासाठी रंगमंचावर जे जे काही घडते, ते ते सर्व नाटयभाव किंवा नाटयघटक. माध्यमघटक. ते लोकस्वभावातून घ्यावे लागतात. रंगमंचावर येताच त्यांना "आस्वाद" हे प्रयोजन प्राप्त होते. लोकस्वभावात हे प्रयोजन नसते. म्हणून ते लोकविलक्षण किंवा अलौकिक व्यापाराचे घटक. भाषा या काव्याच्या माध्यमामधून हेच घडते तेव्हा भाषा तिच्या नेहमीच्या व्याकरणशुद्ध व तर्कनिष्ठ वाच्य

व्यापाराहून वेगळी, विलक्षण रीतीने वागू लागते. म्हणून भाषेचा हा व्यापारही अलौकिक. या अलौकिक रीतीचा एक प्रकार म्हणजे उपरिनिर्दिष्ट काव्यपंक्ती. नाट्य किंवा काव्य किंवा एकूण कला यांमध्ये हा अलौकिक व्यापार घडून आस्वाद्य भावनाविष्कार घडून येतो असे म्हणताना, कवि-कलावंतांच्या अंतःकरणातच ही अलौकिक अवस्था निष्पन्न झालेली असते हे विसरून चालत नाही. म्हणून कवीची (सर्जनकालीन) दृष्टी "विस्मयकारक" आणि नित्य "नवी" असते, असे आनन्दवर्धनाने त्याच्या सर्जनविषयक कारिकेत म्हटले आहे. उपरोक्त काव्यपंक्तींतील व्यंजना प्रथम कविहृदयात निष्पन्न झाली होती म्हणूनच इतक्या मोजक्या शब्दांत, अलौकिक भाषा-व्यापारातून इतका प्रसरणशील अर्थ घट्ट गोठविला गेला. व्यंजनेची सर्वांत वरची किंवा काव्यनिर्मितीतील शेवटची पातळी म्हणजे रसव्यंग्य, असे आनन्दवर्धनाने म्हटले आहे. त्याला भरताने "सामान्यगुणयोग" असे नाव दिले होते.

काव्यवस्तूमध्ये असलेल्या रसाचा आस्वाद कसा घ्यावयाचा? आस्वाद घेणाऱ्या रसिकाच्या अंतःकरणाची आस्वादकालीन स्थिती कशी असते? याचे "सुमनसः प्रेक्षकाः" असे त्रोटक उत्तर भरताने दिले आहे. नाट्यशास्त्राच्या निर्मितिविषयक आख्यायिकेमध्ये, भरत पहिला नाट्यप्रयोग करतो त्या वेळी घडलेल्या प्रसंगावरून आस्वादकाची मनःस्थिती कशी असावी याविषयी थोडी अधिक माहिती मिळते. या नाटकात देवदानवांचे युद्ध हाच विषय भरताने घेतला होता. या नाटकाच्या प्रयोगात देवांचा विजय आणि दानवांचा पराजय होतो. तसे दाखविल्याने दानव चिडले. तेव्हा ब्रह्मदेवाच्या तोंडून भरताने उपदेश केला आहे. लोकस्वभावात ज्या ज्या वृत्तिप्रवृत्ती असतात त्यांचे चित्रण नाट्यात केले जाते. प्रस्तुत नाटकातही देवादानवांच्या प्रवृत्तींचे चित्रण आहे, हे लक्षात न घेता ते प्रत्यक्षातील (प्रेक्षकातील) देव-दानव आहेत असे समजल्यास आस्वाद अशक्य होईल हा तो उपदेश. विजयामुळे देवांना होणारे सुख हासुद्धा खरे पाहता आस्वाद नव्हता. सामान्य, लोकस्वभावातील सुख होते. देवदानवांसह सर्वांना "हे देवदानव म्हणजे आम्हीच" ही जाणीव विसरून, "मी असेन किंवा माझा शत्रू– पण या सर्व लोकस्वभावातील वृत्ति-प्रवृत्ती आहेत", हे भान जागे ठेवता येणे आवश्यक होते. याला भरताने "सुमनसः प्रेक्षकाः" असे म्हटले. म्हणजे जेते आणि जित यांनी एकाच मनःस्थितीत येणे आवश्यक होते. दलित साहित्याचा आस्वाद घेतानाही असेच घडणे आवश्यक आहे. ज्या समाजव्यवस्थेच्या धिक्कारासाठी त्यांच्या शब्दांतून क्रान्तीच्या ठिणग्या उडू पाहताहेत त्या व्यवस्थेतील आजची सामाजिक व्यक्ती ही रसिक म्हणून सामोरी यावयाची आहे.

अभिनयाच्या संदर्भात भरताने उल्लेखिलेल्या "सात्त्विकी" वृत्तीची किंवा सत्त्वगुणाची निर्मिती-मध्ये गुंतलेल्या सर्वांना आवश्यकता असते हे आपण पाहिले आहे. स्वतः कवीच्या मनात सर्जनकाली ही भावना उदित होते. तो तिचा आस्वाद घेत असेल का? प्रस्तुत लेखकाचे उत्तर होकारार्थी आहे. ती त्याला स्वतःला आस्वाद्य होत नसेल तर इतरांना कशी होईल? मग इतरांनी तिचा आस्वाद घ्यावा म्हणून माध्यमामधून तिला आकारित करण्याचे वृथा श्रम का घ्यावेत? म्हणून सर्जनाच्या क्षणी आपल्या अनुभवाचा आस्वाद घेणाऱ्या कलावंताची मनःस्थिती प्रेक्षकाप्रमाणेच "सुमनस्" अशी असली पाहिजे. भरताने कलावंताच्या अंगाने "सात्त्विकी" हा शब्द वापरला त्याचा हाही एक अर्थ आहे. कारण नटाच्या संदर्भात विचार करावयाचा तर नाटककाराने कल्पिलेल्या कुठल्या तरी पात्राचे दुःख स्वतःवर ओढवून घेऊन अश्रुपात करावयाचा म्हणजे ती घटना प्रथम त्या नटाला आस्वाद्यही होणे आवश्यक आहे. शिवाय, त्याचा हा अश्रुपात नाटकातील इतर सर्व घटना, पात्रे या संदर्भासह पाहण्याची क्षमता त्याच्या अंगी असावयास हवी. या सर्वांसह त्याला हा स्वतःवर ओढवून घेतलेला अश्रुपात आस्वाद्य व्हावयास हवा असतो. अन्यथा, व्यक्तिगत दुःखाने तो एकांतात लोकस्वभावास्थितीत अश्रुपात करतो, त्या प्रकारचा हा लौकिक अश्रुपात ठरेल. आणि आस्वाद घ्यावयाचा म्हणजे आस्वादकाची सुमनस् अवस्था प्राप्त होणे आवश्यक असते, हे ओघानेच येते.

या मांडणीवरून एक लक्षात येईल की "सात्त्विकी", "सुमनस्" यांच्या सखोल चिंतनाच्या आधाराने, नेटक्या व्याख्या करणे आवश्यक होते. भरताने त्या केल्या असत्या तर दोहोंची एकच व्याख्या होण्याची शक्यता होती. पुढच्या विचारवंतांना मुख्यतः याच प्रश्नाने अधिक छळले. त्याचे उत्तर शोधताना अनेकांची दमछाक झाली. शेवटी अभिनवगुप्ताने सुयोग्य उत्तराची मांडणी केली.

त्यात "साधारणीकरण" ही संकल्पना प्रचारात आली. भट्टनायकाने मांडलेली साधारणीकरणाची संकल्पना फक्त साहित्यकृतीच्या संदर्भापुरती मर्यादित होती. पात्र-प्रसंगादिकांचे साधारणीकरण होते, म्हणून कलाकृती आस्वाद्य होते; हे त्यांचे उत्तर स्वीकारावयाचे तर एक मूलभूत प्रश्न उपस्थित होतो. हे साधारणीकरण निवळ यदृच्छेने घडून येते ? की कलावंत स्वतःकडील काही युक्ती वगैरे वापरून तो हे साधारणीकरण घडवून आणतो ? मग ती युक्ती तो नेहमीच का वापरू शकत नाही ? वस्तुतः "साधारणीकरण" ही सर्जनकालीन मानसिक अवस्था आहे. कलावंताला ती त्या वेळेपुरती प्राप्त होते म्हणून त्या अर्थाने पात्रादिकांकडे पाहण्याची दृष्टी लौकिक दृष्टीहून वेगळी ठरते. या दृष्टीतून सर्जन घडते. आस्वादनकाली रसिकाच्या अंतःकरणाची हीच अवस्था असते. म्हणून आस्वाद्य असलेल्या प्रसंग-पात्रादिकांचे विशुद्ध प्रतिबिंब त्याच्या अंतःकरणात पडते आणि त्याला आस्वाद घेणे शक्य होते.

या मांडणीत एक तार्किक दुवा अधिक हवा होता. त्याची पूर्तता अभिनवगुप्ताने आपल्या मांडणीत, सात रसविघ्नांच्या मांडणीत केली. त्याच्या सात रसविघ्नांपैकी पहिली तीन विघ्ने कलावंत आणि आस्वादक या दोघांनाही समान आहेत. त्यांतील दुसऱ्या क्रमांकाचे "स्वपरणतदेशकालविशेषावेशो" हे विघ्न नाहीसे होणे म्हणजे "साधारणीकरण होणे". हे विघ्न शिल्लक राहिल्यास तिसरे "निजसुखादिविवशीभाव" हे विघ्न कलावंत आणि आस्वादक या दोघांनाही तापदायक ठरते. आस्वादनकाली आस्वादक कलाकृतीतील सुखदुःखादी भावनाशयाशी एकरूप न होता स्वतःच्या सुखदुःखातच चूर होऊन राहतो. हे विघ्न कलावंताला म्हणजे कलावंतामधील सर्जकाला, तापदायक का ठरावे ? तो स्वतःच्या भावनांतून कलाकृती घडवीत असतो ना ? उत्तर साधे सोपे आहे. हे दुःख "माझे आहे" अशी आत्मनिष्ठ, खरे म्हणजे व्यक्तिनिष्ठ भूमिका घेण्याऐवजी हे एक "विशेष असे मानवी दुःख आहे" अशी (नाट्यशास्त्रनिर्मितीच्या आख्यायिकेत भरताला अभिप्रेत असलेली) साधारणीकृत भूमिका सर्जनकाली कलावंताच्या ठायी उदित व्हावयास हवी. कलावंतामधील व्यक्तीने, हे विशेष असे दुःख, किंवा हा भावनाविशेष कलावंतामधील सर्जकाच्या हाती सुपुर्द केला असल्यास आणि त्यानंतर त्या व्यक्तीने सर्जनात कोणत्याही प्रकारे हस्तक्षेप करण्याचे टाळल्यास, त्याच्या भावनाविशेषाची काळजी घेण्यास हा सर्जक सर्वथा समर्थ असतो. "स्वपरगतदेशकालविशेषावेशो" नाहीसा झाल्यानंतर शिल्लक राहिलेले मानसिक अस्तित्व म्हणजे दुसरे-तिसरे काही नसून हा "सर्जक" होय. तो साधारणीकृत असल्याने कलावंतामधील व्यक्तीच्या भावनेला वस्तुनिष्ठ न्याय देत आकारित करीत असतो. त्याच्या कार्यात व्यक्तीने हस्तक्षेप केल्यास कसे विपरीत परिणाम होतात याची उदाहरणे कलाक्षेत्रात विपुल मिळू शकतात.[१७] ही दोन विघ्ने कलावंत आणि आस्वादक यांना टाळता आली तर कलाकृतीतील भावनाशयाशी, तो आहे तशा स्थितीत, एकरूप होण्याची (म्हणजे त्याच्या वस्तुनिष्ठतेशी एकरूप होण्याची) पात्रता येते. ही पात्रता म्हणजे "संभावना" शक्ती. जगन्नाथ वगैरेंनी तिला "सहृदयता" म्हटले आहे. ही दोन विघ्ने टाळता आली नाहीत तर "संभावना" दुरावते; म्हणून अभिनवगुप्ताने या विघ्नाला "संभावनाविरह" असे नाव देऊन विघ्नांच्या यादीत पहिला क्रमांक दिला आहे. "साधारणीकरण" आणि "आस्वाद" यांमध्ये आवश्यक असलेला तार्किक दुवा "संभावना" या संकल्पनेतून प्रस्थापित झाला.

या संकल्पनेचा कलावंताच्या बाजूने विचार करणे येथे आवश्यक आहे. कलावंतामधील सामाजिक व्यक्तीचा भावनाशय (ही वस्तू) साधारणीकृत झालेल्या (म्हणजे स्थलकालसंबद्ध व्यक्तित्वापासून मुक्त झालेल्या) सर्जकाच्या हाती जातो, तेव्हाच त्या आशयाकडे "ही आशयवस्तू", या दृष्टीने पाहता येणे शक्य होते. स्वतः सामाजिक व्यक्ती स्वतःच्या भावनाशयाकडे "आशयवस्तू" म्हणून पाहू शकत नाही. कारण द्रष्टा आणि दृष्ट असे द्वंद्व तेथे निर्माण झालेले नसते.[१८] हे द्वंद्व नेटकेपणी निष्पन्न झाले की सर्जक म्हणून त्या क्षणी जागे झालेले दुसरे अस्तित्व, या आशयाचे निरीक्षण वस्तुनिष्ठ नजरेने करू शकते. या दुसऱ्या अस्तित्वाला आशयाविषयी आपपरभाव नसतो. म्हणून आशयाला प्राप्त होऊ शकणारा वस्तुनिष्ठ आकार सर्जक नावाच्या या अस्तित्वालाच स्वच्छ दिसू शकतो. दिसण्याच्या या गुणाला "प्रतिभा" असे म्हणावे लागते. कलावंतामधील सामाजिक व्यक्तीच्या भावनाशयाशी स्वतः ती व्यक्ती एकरूप होते, असे म्हणणेही शक्य नसते. कारण

अनुक्रमणिका

आशय, भावना म्हणजेच व्यक्ती अशी परिस्थिती असते. सर्जक हा व्यक्तीहून वेगळा असल्याने तो व्यक्तीच्या भावनाशयाशी एकरूप होऊ शकतो, असे म्हणणे हे तर्कदृष्टचा योग्य ठरते. हा वेगळा सर्जक जागा झाला नाही, तर भावनेचे निरीक्षण किंवा तिच्या स्वरूपांचे आकलन करून घेणाराच जागा झालेला नाही, असे म्हणावे लागते. कोणत्याही क्षेत्रातील कलावंताने या प्रक्रियेविषयी जागरूक राहणे आवश्यक आहे. त्यातही दलित साहित्यिकांनी काहीसे अधिक जागरूक राहणे हिताचे आहे. कारण त्यांचा "आवेग-उद्वेग" शिगेला पोहोचतो तेव्हा "सात्त्विकी" वृत्ती अबाधित राहणे आवश्यक असते, हे आपण पाहिले आहे. ती अबाधित राहावयाची असेल तर "स्वपरगतदेशकालविशेषावेशो" नाहीसा होऊन "साधारणीकरणा"ची अवस्था प्राप्त झाली पाहिजे. तरच हा साधारणीकृत "सर्जक" दलित कलावंतामधील सामाजिक व्यक्तीच्या "उद्वेगा"शी वस्तुनिष्ठ भूमिकेतून एकरूप होऊ शकेल. भरताची "सात्त्विकी" म्हणजेच अभिनवगुप्ताचे "संभावन" हे एव्हाना स्पष्ट झाले असेल. आणि "सुमनस्" त्याहून वेगळे नाही, हेसुद्धा.

अभिनवगुप्तप्रणीत उरलेली चार रसविघ्ने प्रत्यक्ष कलाकृतीशी संबंधित आहेत. मात्र, या पहिल्या तीन (आणि विशेषतः "स्वपरगतदेशकालविशेषावेशो" या दुसऱ्या क्रमांकाच्या) विघ्नांनी वेढलेला असल्यामुळे कलावंताच्या हातून ही इतर चार विघ्ने प्रत्यक्ष कलाकृतीत उतरतात. एवढेच येथे थोडक्यात म्हणता येईल. कारण येथील आपला या क्षणीचा तातडीचा प्रश्न वेगळा आहे. स्वतः भरताने आस्वाद आणि सर्जनकालीन मानसिक अवस्थेविषयीचा प्रश्न हाती का घेतला नाही ? नाट्यकृती प्रत्यक्षतः कशी उभी करावी याविषयीचे सर्वांगीण मार्गदर्शन कलावंतांना करावे हा त्याचा मुख्य उद्देश होता; त्याचा रोख आस्वादकावर नव्हता; हे मुख्य कारण असावे. स्वतःकडे घेतलेला मुख्य प्रश्न त्याने उत्तम रीतीने सोडविला. त्यात नंतर कोणी विशेष भर घालू शकले नाहीत. आस्वादकाविषयी सूचक विधाने त्याला पुरेशी वाटली. कारण बहुधा प्रेक्षकांच्या रसिकतेविषयी त्याला विश्वास होता.

पण हा विश्वास अनाठायी होता असे म्हणण्यासारखी परिस्थिती पुढच्या काळात निर्माण झाली. सामान्य प्रेक्षक किंवा रसिक तिला कारणीभूत नव्हते. त्यांना विनाविघ्न आस्वाद घेता येत असावा. मात्र; तत्त्वज्ञांच्या बाबतीत प्रश्न उभा झाला. ते आस्वादाला अपात्र असल्याचे दिसून येऊ लागले. भरताने देवादानवांना सांगितलेले समजुतीचे चार समुचित शब्द या तत्त्वज्ञांना मानवत नव्हते. अभिनवगुप्ताची रसविघ्नांची साधी सोपी भाषाही त्यांच्या उपयोगाची नव्हती. ग. त्र्यं. देशपांड्यांच्या "भारतीय साहित्यशास्त्र" या ग्रंथावरून याची ओझरती कल्पना येते. मॅसन आणि पटवर्धन या दोन संस्कृत पंडितांनी आपल्या "Shantaras : Abhinavaguptas Philosophy of Aesthetics" या ग्रंथाच्या प्रस्तावनेत त्याविषयी नेटकी माहिती दिली आहे. त्याविषयी धावता परामर्श येथे घेणे आवश्यक आहे. कारण रसशास्त्र हे उच्चभ्रू लोकांनी, उच्चभ्रू लोकांसाठी रचिलेले काहीतरी अनाकलनीय, गूढ, अध्यात्मवादी, ईश्वरवादी शास्त्र आहे; ते उच्चवर्णीयांसाठी आहे; आमच्यासाठी नाही; असा दलित साहित्यिकांचा गैरसमज व्हावा, इतकी विपरीत परिस्थिती आज निर्माण झाली आहे. तिला तत्कालीन तत्त्वज्ञ लोकांची अरसिकता कारणीभूत आहे. या परिस्थितीमुळे रसशास्त्रीय विचारवंतांना तत्त्वज्ञानाचे आवश्यक नसलेले वळसे कसे घ्यावे लागले याचा शोध घेताना स्वतः दलितांना आश्चर्याचे धक्के बसण्यासारखी उपयुक्त माहिती मिळण्याची शक्यता आहे.

भामहाने तत्त्वज्ञांना कोपरखळी दिली आहे, हे ग. त्र्यं. देशपांड्यांच्या विवेचनातून दिसून येते. आनंदवर्धनाच्या ध्वनिसिद्धान्तावर हल्ला करणाऱ्या जयन्तभट्ट नामक नैयायिकाचा उल्लेख मॅसन-पटवर्धनांनी केला आहे. या पण्डितांनी ग्रीक तत्त्वज्ञ प्लेटो याचाही या संदर्भात अर्थपूर्ण उल्लेख केला आहे. तत्त्वज्ञ आणि कवी यांचे पुरातन वैर आहे असे प्लेटोने रिपब्लिकच्या दहाव्या प्रकरणात मोठ्या अभिमानाने सांगितलेले आहे. हे तत्त्वज्ञ अगदी (नव्हे, विशेषतः) होमरसारख्या कवीलाही गालिप्रदान कसे करीत असत याचे नमुने प्लेटोने पेश केले आहेत.[३३] भारतातील काही मीमांसकसुद्धा कवींना आणि रसिकांना गालिप्रदान करीत असत, याची माहिती मॅसन-पटवर्धन देतात. अभिनवगुप्त हा तांत्रिक पंथातील तत्त्वज्ञ होता. पश्चिमेतील आल्केमी, अतिपूर्वेतील ताओ, मुस्लिमांमधील सुफी आणि भारतीय हिंदू आणि बौद्धांमधील तांत्रिक या सर्व पंथांना

समान आदिम वारसा आणि वृत्ती प्राप्त झालेली होती. या वृत्तीप्रमाणे तत्त्वज्ञान आणि कला यांमध्ये अभेद मानला जात होता. म्हणून तत्त्वज्ञानासह सर्व कलांचा एकजीव या आध्यात्मिक जीवन-मार्गात (तंत्र=मार्ग) झालेला होता. त्यामुळे स्वत: तत्त्वज्ञ असून कलेशी वैर करण्याची वृत्ती अभिनवगुप्तामध्ये नव्हती. अर्थात तो रसिक-तत्त्वज्ञ होता. त्याला अरसिक तत्त्वज्ञां-बद्दल नफरत होती. त्यांची खिल्ली उडविण्याची संधी तो सहसा सोडीत नाही, अशी माहिती या दोन पंडितांनी दिली आहे. नाटच, काव्य यांविरुद्ध प्लेटोचा सर्वांत महत्त्वाचा आक्षेप असा होता की ते नागरिकांना भावना आणि वासना यांचा आस्वाद घेण्यास उत्तेजन देऊन त्याची चटक लावतात; असे केल्याने नागरिकांचा नैतिक अध:पात होतो; म्हणून ईशस्तुती वगळता इतर कोणत्याही विषयावर काव्य लिहिणाऱ्या कवींना आदर्श राज्यात प्रवेश करण्यास बंदी घातली पाहिजे. प्लेटोला सुयोग्य उत्तर देण्यासाठी पश्चिमेमध्ये अठराव्या शतकात कांटला जन्म घ्यावा लागला. भारतात दहाव्या शतकात अभिनवगुप्ताने हे काम चोखपणे केले. आणि सतराव्या शतकातील जगन्नाथ पंडिताने तत्त्वज्ञांशी उघड उघड आक्रमक सामना करून त्यांना कायमचे गप्प बसविले. भारतातील तत्त्वज्ञांचा आक्षेपही प्लेटोसारखाच होता. त्यांच्या मते स्थायिभाव हे मुळी वासनारूप होते. त्यांचा आस्वाद आक्षेपार्ह होता. पुढील काळात रसशास्त्राच्या भाष्यकारांनी ज्या रीतीने युक्तिवाद केले त्यावरून हे स्पष्ट होते. कवी लोकांना तर्कशुद्ध युक्तिवाद करता येत नाही म्हणून त्यांच्याशी बोलण्यात अर्थ नसतो, अशी तत्त्वज्ञांची तक्रार; तर या अरसिक तत्त्वज्ञांना आपल्या कलानुभवाची प्रत्यक्ष प्रतीती घेता येत नसल्याने आपले प्रतिपादन कळणे अशक्य आहे, अशी कवींची तक्रार असे.

भारतीय तत्त्वज्ञाने ही आध्यात्मिक तत्त्वज्ञाने होती. आजच्या काळात विज्ञानाला जी प्रतिष्ठा आहे ती त्या काळी आध्यात्मिक तत्त्वज्ञानाला होती. कोणत्याही ज्ञानक्षेत्रातील आपले विचार मांडताना आज आपणाला विज्ञानाचा, निदान वैज्ञानिक पद्धतीचा आधार घ्यावा लागतो. त्या काळात आध्यात्मिक तत्त्वज्ञानाचा आधार घ्यावा लागत असे. अध्यात्मावर पुरेसा भर दिलेला नसल्याने न्यायवैशेषिक तत्त्वज्ञांना जडवादी म्हणून दूषणे देण्याचा तो काळ होता. आज अध्यात्मा-सारखी भासणारी भाषासुद्धा दूषणास्पद ठरू लागली आहे. तत्त्वज्ञानाचा, मग ते हिंदू असो किंवा बौद्ध, आधार घेणे या विचारवंतांना आवडत होते, असे नव्हे. पण त्यांचा इलाज नसे. भरताने मसालेभाताचे उदाहरण दिले आहे; त्याविषयी स्वत:चे स्पष्टीकरण केल्यानंतर स्वत: अभिनवगुप्त म्हणतो, "या संबंधात विज्ञानवाद,[१०] द्वैतदृष्टी, स्फोटकत्व, सत्कार्यवाद, अद्वैत-दृष्टी वगैरे विचारात घ्यावेत असे काही लोक म्हणतात. पण प्रस्तुत विषयाला उपयोगी नसलेल्या तुटपुंज्या ज्ञानाचे प्रदर्शन करण्याचे व्यर्थ श्रम करण्यास आम्ही कधी शिकलो नाही. असो." याचा अर्थ असा की शान्त-रसाचे तत्त्वज्ञान मांडण्याचा प्रपंच अभिनवगुप्ताने केला तो केवळ तत्त्वज्ञ लोकाचे समाधान करण्यासाठी. शिवाय, आनंदवर्धनाच्या पूर्वोक्त कारिकेवर भाष्य करताना, कलेतून प्राप्त होणारा आनंद हा आध्यात्मिक आनंदच आहे ही आनंदवर्धनाची भूमिका अतिशय स्पष्ट स्वरूपात विशद केली.[११] ही कारिका आणि त्यावरील अभिनवगुप्ताचे भाष्य हा एका वेगळ्या निबंधाचा विषय आहे. येथे एवढेच म्हणता येईल की सर्जनविषयक प्रश्नाचे इतके स्पष्ट आकलन प्राप्त झालेले हे कलेच्या इतिहासातील दोन अपवादात्मक विचारवंत होत. पॉल क्ले या आधुनिक कलावंताचे आकलनही त्यांच्यापुढे काहीसे उणे वाटावे.

शान्तरसाचे स्पष्टीकरण सुरू करण्यापूर्वी काही गोष्टी येथे नमूद करणे आवश्यक आहे. आनन्दवर्धनाने-सुद्धा शान्तरसाचा उल्लेख केलेला होता. पण तो महाभारतासारख्या महाकाव्यातील मूलभूत रस, म्हणजे नववा रस म्हणून. हे ग. त्र्यं. देशपांड्यांनीही सांगितले आहे. अभिनवगुप्ताने मांडलेल्या शान्तरसाच्या उप-पत्तीला त्यांच्या ग्रंथात नेटकी जागा सापडली नाही. मॅसन आणि पटवर्धन यांनी त्या भागाचे इंग्रजी भाषान्तर दिले आहे. कंगले यांच्या "रसभावविचार" मध्ये त्याचे मराठी भाषान्तर उपलब्ध आहे. या दोन्ही भाषान्तरांविषयी प्रस्तुत लेखकाचे मतभेद होण्याच्या जागा अनेक आहेत. मात्र, दोन्ही भाषांमध्ये त्या त्या लेखकांनी ही भाषांतरे उपलब्ध करून दिली त्यामुळे जिज्ञासूंचा फायदा झाला यात शंका नाही. शान्तरसा-विषयी आणखीही एक गोष्ट नमूद करावी लागेल. शान्तरस मानणारा एक विचारप्रवाह अभिनवगुप्ताच्या आधीच प्रस्थापित झाला होता. [illegible] अभिनवगुप्ताने

विवेचनात दिलेल्या पूर्वसुरीच्या मतांवरून स्पष्ट होते. मात्र, हे प्रतिपादन तत्त्वज्ञानाच्या शिस्तीत बसत नव्हते. अभिनवगुप्ताने ते चपखलपणे बसवून दाखविले. आणि तसे करताना शान्तरस निवळ एक अधिक म्हणजे नववा रस नसून भरताने सांगितलेल्या आठ रसांचा मूलभूत आधार आहे. शान्तरस आहे म्हणून इतर आठरस आहेत. शान्ताचा "शम" हा स्थायिभाव सर्जनकाली उदित होतो. म्हणून त्याच्या आधाराने भरतोक्त स्थायी हे स्थायीच्या पदवीप्रत जाऊ शकतात. अन्यथा भरतोक्त स्थायीसुद्धा व्यभिचारीच ठरतील; आणि त्यामुळे त्यांना रसत्वच प्राप्त होणार नाही. आस्वाद्यता येणार नाही. शान्तरस हा असा सर्व रसांचा आधार असल्यामुळे साहित्यकृतीतून आकारित होणारी तथाकथित वासना शेवटी वासना म्हणून शिल्लक राहात नाही. तिचे वासनापण गळून पडते. आणि शान्तरसामध्येच तिचे पर्यवसान होते. अशी वासनारहित भावनावस्था म्हणजे रस होय. या सर्व स्पष्टीकरणात आस्वादकावर भर दिला गेला. त्याच्या अंतःकरणातील "शम" स्थिती ही महत्त्वाची ठरली. त्याशिवाय वासनानिरपेक्षता शक्य नव्हती. यामुळे रस म्हणजे आस्वादकाची आस्वादकालीन अवस्था, अशा अर्थाची व्याख्या या काळातील चर्चेतून निष्पन्न होऊ लागली. रस हा कलाकृतीचा वस्तुनिष्ठ गुण आहे, या भरताच्या भूमिकेवरील अवधान यामुळे ढळले. या स्थित्यंतराकडे तर्कतीर्थ वगळता इतरांनी नीटसे लक्ष दिलेले नाही.

या निमित्ताने इथे एक प्रश्न उपस्थित होतो. वासनांचे वासनापण गळून पडते हे दाखविण्यासाठी आध्यात्मिक तत्त्वज्ञानाची मदत त्या काळी घ्यावी लागली. आज त्याची काही आवश्यकता आहे ? का वासनाच आस्वाद्य होत असते, असे आज आपण म्हटल्यास ते स्वीकार्य का ठरू नये ? उत्तर असे : वासना ज्या प्रक्रियेतून गेल्याने आस्वाद्य होते, त्या प्रक्रियेमुळे ती वासना असूनही "न-वासना बनते", हे दाखविण्याची आवश्यकता आहे. म्हणजे कोणतीही भावना-वासना लौकिकीहून वेगळी पडते, तिच्या पाठीशी मानसशास्त्रीय तत्त्वे कोणती कार्यरत असतात ? हे दाखवून द्यावे लागेल. त्यासाठी अध्यात्माचा रंग स्वीकारलाच पाहिजे का ? अध्यात्माचा स्पर्शही होऊ न देता या अलौकिकी मानसिक प्रक्रियेची चर्चा तितकीच नेटकेपणी करता येणे शक्य आहे का ? अध्यात्माला त्या त्या धर्मपंथाचा विशिष्ट रंग असतो. त्यामुळे ही मांडणी सर्वांना स्वीकारता येणे शक्य नसते. धर्माचा रंग नसलेले अध्यात्म असू शकते का ? त्यांचे उत्तर होय असे मिळाले तर धर्मातीत अध्यात्म सौंदर्यशास्त्रीय विचारात स्वीकार्य होईल. मात्र, कोणा वैज्ञानिक पद्धतीच्या पुरस्कर्त्याने आध्यात्मिक परिभाषाच अस्वीकार्य मानली तरीही निवळ सौंदर्यशास्त्रीय विचार तितक्याच स्पष्टतेने, अचूकपणे आणि नेटकेपणी मांडता येणे आवश्यक आहे. पण हे शक्य आहे का ? प्रस्तुत लेखकाचे उत्तर "होय" असे आहे. मात्र, त्या पद्धतीची तर्कमीमांसा येथे देणे शक्य नाही. रसशास्त्रीय परिभाषेचे रूपान्तर अध्यात्मनिरपेक्ष परिभाषेत कसे करता येणे शक्य आहे, याचा येथे फक्त दुरून निर्देशच करता येईल.

"साधारणीकरण" ही संज्ञा वस्तुतः आध्यात्मिक नाही. "स्वपरगतदेशकालविशेषवेश" नाहीसा होणे म्हणजे मानवी जाणिवेवरील स्थलकालसापेक्ष सर्व परिस्थितीची बंधने गळून पडणे होय. ही बंधने व्यक्तीमधून कार्य करीत असतात. बंधने गळून पडणे म्हणजे व्यक्तित्व त्या काळापुरते गळून पडणे. ते गळून पडल्यावर विशुद्ध, व्यक्तिनिरपेक्ष आत्मभान उदित होते. या भानात आपपर भाव नसतो. म्हणून हे भान विश्वव्यापी असते. या अर्थाचा शब्द वापरणे आज आवश्यक आहे. स्वतःच्या सौंदर्यशास्त्रीय व्यूहामध्ये, प्रस्तुत लेखक त्यासाठी "विश्वात्मकता" असा शब्द स्वीकारतो. त्यात सर्व पदार्थांविषयी समस्थिती अध्याहृतच ठरते. त्यामुळे सर्व पदार्थांशी एकरूप होण्याची नैसर्गिक ओढ त्यात असते. या विश्वात्म भानाला कोणीतरी प्रथमपुरुषी ज्ञाता, तर्कविचारापुरता स्वीकारणे, आवश्यक आहे. म्हणून तेवढ्याच अर्थाने त्यासाठी विश्वात्मक स्व (universal self) असा शब्द प्रस्तुत लेखकाला स्वीकार्य वाटतो. सौंदर्यवस्तू आणि अ-सौंदर्यवस्तू या सर्वांशीच हा "स्व" एकरूप होतो. एकरूप होण्याच्या त्याच्या प्रकृतीचा निर्देश करण्यासाठी प्रस्तुत लेखक "सहकंपा" अशी संज्ञा वापरतो. अभिनवगुप्त "संभावन" अशी संज्ञा स्वीकारतो. सौंदर्यवस्तू ही सर्जकाच्या समतोल मनःस्थितीत आकारित झालेली असते. म्हणून आस्वादक सहकंपेने तिच्याशी एकरूप होताना त्याच समतोल मनःस्थितीचा आनंद प्राप्त करून घेतो. असौंदर्य वस्तूचे संघटन साधारणीकृत समतोल मनःस्थितीत झालेले नसते. म्हणून सहकंपेने तिच्याशी

एकरूप झालेल्या आस्वादकाला कलानंदाची प्रतीती येत नाही. अशी ही भूमिका. अभिनवगुप्ताने शान्त-रसाच्या स्पष्टीकरणात "साधारणीकरण"च्या ऐवजी "शम" अशी संज्ञा वापरली असून त्याचा अर्थ देताना "आत्मभान" असा शब्द वापरण्याऐवजी "आत्मज्ञान" असा आध्यात्मिक शब्द वापरला आहे. निरीश्वरवादी अध्यात्माचा हिरिरीने पुरस्कार करणाऱ्या योग-वासिष्ठातही "शम" ही संज्ञा त्याच अर्थाने वापरलेली आहे, हे मॅसन-पटवर्धनांनी सांगितले आहे. ती योग-वासिष्ठातून रसशास्त्रात आली की रसशास्त्रातून योग-वासिष्ठात गेली याविषयी कोणीही अजून निर्णायक विधान करू शकत नाहीत, असेही ते सांगतात. "बुद्धीच्या समत्वाने येणारी आनंदाची दिव्य स्थिती म्हणजे "परमार्थ" अशी अध्यात्माची धर्मनिरपेक्ष व्याख्या योगवासिष्ठात केलेली दिसते. "सुखदुःखे समे कृत्वा" हे गीतेतील विधानही वस्तुतः धर्मनिरपेक्ष आहे. पदार्थमात्रांना सामोरे जाताना, त्याचा अनुभव घेताना त्यांतील सुखदुःखादी परस्परविरुद्ध धर्मही समतोल वृत्तीने स्वीकारणे म्हणजे समस्थितीत येणे. "शम"-मध्ये हाच धर्मनिरपेक्ष अर्थ अभिप्रेत आहे. जीवनात अशी समतोल मानसिक अवस्था प्राप्त होत असेल तरच जीवन अर्थपूर्ण ठरते; अशी भूमिका आधुनिक नेणीव-मानसशास्त्र (Depth Psychology) आणि आकृति-वादी मानसशास्त्र (Gestalt Psychology) यांनी घेतली असून ही सिद्धी प्राप्त करून घेण्यासाठी कलेमध्ये घडून येणारी मानसिक प्रक्रिया प्रत्यक्ष जीवनात आण-ण्याचा यत्न केला पाहिजे; असे या ज्ञानशाखांचे म्हणणे आहे. "शम" म्हणजे "समवृत्ती" हे रसशास्त्रीय विचारवंतांना मान्य होते; याची साक्ष निदान विश्व-नाथाच्या साहित्यदर्पणातील (तिसरा परिच्छेद) पुढील ओळींवरूनही मिळते–

> न यत्र दुःखं न सुखं न चिंता न द्वेष रागो न च काचिदिच्छा।
> रसः स शान्तः कथितो मुनीन्द्रैः सर्वेषु भावेषु समप्रमाणः॥

रॉजर फ्रायने वापरलेल्या "Disinterested Contemplation" या संज्ञेमध्ये संभावन आणि साधारणीकरण या दोन्ही भारतीय संज्ञांच्या अर्थच्छटा अध्याहृत आहेत. कांटच्या विचारात "संभावन" साठी समान्तर संज्ञा नाही. मात्र त्याची "हेतुशून्य हेतुगर्भता" म्हणजे दुसरे काही नसून साधारणीकरणाचेच दुसरे नाव आहे. व्यवहारी किंवा लोकजीवनात हे हेतू व्यक्तीमधून कार्यरत असतात. ते नाहीसे होणे म्हणजे साधारणी-करणच होय. "संभावन"शी समांतर अशी Empathy ही संज्ञा व्हेर्नॉन ली आणि थिओडोअर लिप्स् यांनीही वापरली आहे. मात्र त्यांच्या विचारपद्धतीत (विशेषतः लीच्या पद्धतीत) साधारणीकरण ही संकल्पना दुर्लक्षित राहिल्याने "एम्पथी"चा तार्किक आधारच नाहीसा होतो. एडवर्ड बुलोची "मानसिक अंतर" आणि गसेटची Dehumanisation किंवा अमानवी-करण या संकल्पना साधारणीकरणाच्या आसपास घोटाळतात. शिवाय, त्यांच्या विचारात "संभावन"-साठी समांतर संकल्पना नाहीत. मर्ढेकरांच्या विचारात "सौंदर्यभावना" ही संकल्पना क्लाईव्ह बेलच्या अंगाने आली. त्यामुळे एकीकडे तिचे नाते "संभावन"शी आहे आणि दुसरीकडे तिचा "आस्वाद्य अनुभव" असाही अर्थ होतो, इतकी ती ढोबळ आहे. वस्तुतः "संभावन" ही प्रक्रिया; आणि "आस्वाद्य अनुभव" हा त्या प्रक्रियेचा परिणाम असतो. याचे भान मर्ढेकरांना आले नाही. रॉजर फ्रायच्या अंगाने ते गेले असते तर साधारणीकरण, संभावन आणि सौंदर्यभावना किंवा रस यांविषयीचा गोंधळ यांना टाळता आला असता. तसे न केल्याने त्यांच्या सौंदर्यशास्त्रीय विचाराला फार मोठा फटका बसला.

या सर्व भारतीय आणि अभारतीय विचारवंतांनी साधारणपणे एकाच दिशेने जाणाऱ्या संकल्पना आपापल्या पद्धतीने मांडण्याचा प्रयत्न केला. त्यांत कमीअधिक त्रुटी राहिल्या आहेत. त्यांत साम्य आढळते याचा अर्थ असा होतो की सर्जन आणि आस्वाद यांविषयीचे जे प्रश्न त्यांच्यासमोर उभे आहेत ते सारखेच आहेत. उत्तरे शोधण्याच्या प्रयत्नात व्यक्तिपरत्वे फरक पडत गेला आणि कमीअधिक उणेपणाही आला. या सर्वांतून "हेतुशून्यता", "साधारणीकरण", "शम", "स्व-परगतदेशकालविशेषावेशाचा त्याग" या एकाच प्रकारच्या संकल्पना आहेत हे दिसून येते. शांतरसाचा "शम" हा स्थायी विश्वनाथाच्या म्हणण्याप्रमाणे सर्व नाट्यभावांना "सम" आहे. त्यात दुःख नाही, सुख नाही, चिंता नाही, द्वेष नाही, प्रेम नाही; इतकेच नव्हे तर कोणतीही इच्छाही नाही, हेही स्पष्ट झाले आहे. इच्छा, हेतू, स्थलकालगत [illegible] किंवा आवेश हे

अनुक्रमणिका

व्यक्तीमधूनच कार्यरत असतात. ते नाहीसे होणे म्हणजे सर्जनकाली आणि आस्वादनकाली व्यक्तित्वाचा लोप होणे होय. यांपैकी कोणीही विचारवंत "व्यक्तित्वाचा लोप" असा शब्दप्रयोग प्रत्यक्षतः मात्र करीत नाहीत व त्यांच्या प्रतिपादनाचा अर्थ तसा होत असला तरीही. प्रस्तुत लेखकाने आपल्या सौंदर्यशास्त्रीय विचारात अशी भूमिका स्पष्टपणे घेतलेली आहे; हे आधीच्या विवेचनावरूनही दिसेल. यातील कलावंताला मात्र स्वतःमधील "विश्वात्मक" किंवा "साधारणीकृत" अस्तित्व आणि त्याचबरोबर भावनेचा अनुभव घेणारी सामाजिक व्यक्ती अशी दोन्ही अस्तित्वे एकाच वेळी सर्जनकाली जतन करावी लागतात. आणि तरीही सामाजिक व्यक्तीने साधारणीकृत सर्जकावर कुरघोडी कोणत्याही प्रकारे करू नये, अशी मानसिक अवस्था टिकवावी लागते. हे फार कठीण काम असल्याने आस्वादकाहून सर्जकाचे कार्य अधिक महत्त्वाचे असते, अशी भूमिका प्रस्तुत लेखक घेतो. कलावंतामधील सर्जक आणि व्यक्ती ही दोन अस्तित्वे सांभाळण्याची ही भाषा निवळ आलंकारिक नाही. आधुनिक नेणीव मानसशास्त्र आणि गेस्टाल्ट मानसशास्त्रांचा तिला भक्कम आधार आहे. आणि समजा हा आधार या शास्त्रांकडून मिळाला नसता तरी व्यक्तींमधील अनेकविध अस्तित्वांची उपस्थिती इतर पद्धतींनीही सिद्ध करता येणे शक्य आहे एवढेच येथे म्हणता येईल.

या चर्चेमध्ये आणखी एक मुद्दा समाविष्ट करावा लागेल. भावनेच्या अभिव्यक्तीसाठी माध्यमाची आवश्यकता असते. त्या त्या माध्यमाची वर्तना अभिव्यक्तीवर संस्कार घडविते. म्हणून कलाविचारात माध्यमाच्या कार्याविषयी विशेष भान ठेवणे आवश्यक असते. हा मुद्दा लेस्टिंगने प्रथम मांडला. नंतर बोसांकेने. त्यानंतर मर्ढेकरांनी. साहित्येतर कलांमध्ये माध्यम ही संकल्पना कलावंत नेहमीच वापरतात. साहित्यातील भाषा हे माध्यम तसे सर्वांच्या परिचयाचे. व्यवहारातील अतिपरिचयाच्या या भाषेची साहित्यातील वर्तना नेहमीच्या व्यवहारातल्याप्रमाणे असत नाही; याचे भान नसल्यामुळे अनेक साहित्यिक विचारवंत माध्यम या संकल्पनेला महत्त्व देत नाहीत. पण भाषेची साहित्यातील वर्तना व्यवहारातील वर्तनेहून वेगळी असते याचे भान आनन्दवर्धन आणि विशेषतः अभिनवगुप्ताला चांगले होते असे दिसून येते. लोकस्वभावातील भाषा "लोकवार्ता" या प्रकारातली असते. व्यवहारात आपली जाणीव किंवा बोधावस्था या "लोकवार्ते"मध्ये अडकून पडलेली असते. या अवस्थेचा त्याग केल्यानंतरच निर्मिती शक्य असते, असे त्यांचे प्रतिपादन आहे. नेहमीच्या व्यवहारातील भाषा निवेदन आणि प्रतिपादन यांसाठी येते. साहित्यातील भाषा भावनेला आकारित करण्यासाठी येते. या अर्थानेच ती साहित्याचे माध्यम ठरते आणि म्हणूनच तिचा वेगळा, विशेष विचार करणे भाग पडते. भाषेच्या या वेगळ्या वागण्याचा, वर्तनेचा विचार करण्यासाठीच रसशास्त्रात वक्रोक्ती, रीती, व्यंजना, ध्वनी या संकल्पनांचा उद्‌गम झाला आहे, हे लक्षात घेणे आवश्यक आहे. या माध्यमविषयक संकल्पना आहेत, हे वेगळे सांगण्याची येथे जरूर नाही. भरताची नाट्यभाव ही संज्ञा नाट्यमाध्यमाचे घटक या अर्थानेच येते, हे आपण यापूर्वी पाहिले आहे.

या चर्चेमधून उपस्थित करावयाचा मुद्दा थोडा वेगळा आहे. माध्यम आणि भावनाशय यांचा परस्परसंबंध काय ? हा कलेतील, सौंदर्यशास्त्रातील मूलभूत प्रश्न आहे. पश्चिमी विचारवंतांना हा प्रश्न पडला. पण उत्तर सापडले नाही. रसशास्त्रीय विचारवंतांनी तो वेगळेपणी उपस्थित केला नाही. पण त्यांच्या विचारात तो अध्याहृत होता. आणि त्याची सोडवणूक त्यांनी प्रत्यक्षतः केलेली दिसत नसली तरी त्यांच्या संकल्पनाव्यूहाच्या आधाराने आपण ती करू शकतो. मर्ढेकरांचे या प्रश्नाकडे पूर्णतः दुर्लक्ष झाले. त्यांची आकृतिविषयक चर्चा फसली त्यामागील हेही एक कारण आहे. वस्तुतः आशयाशी आकृती एकजीव होणे, हे अस्सल सर्जनाचे गमक आहे. ही आकृती आशयाशी एकजीव होते आहे की नाही, याची चर्चा कशी करावयाची ? त्याविषयीची लक्षणे कशी शोधावयाची ? हा एक प्रश्न आहे खरा. पण तो बराच पुढचा. आधीचा प्रश्न असा– आशय आणि आकृती यांचा एकजीव होण्यासाठी सुयोग्य परिस्थिती सर्जनकाली कशी प्राप्त होऊ शकते ? हा प्रश्न सोडविता आला तर पुढचे प्रश्न सोपे आहेत. मर्ढेकरांनी या प्रश्नाकडे दुर्लक्ष केल्याने सहजनिष्पन्न आकृती किंवा निसर्गतः (आशयाला) प्राप्त होणारी आकृती आणि कृत्रिम आकृती असा भेद होऊ शकतो; याचे भानही त्यांना आले नाही. त्यामुळे त्यांचा आकृतिवाद कृत्रिम ठरला. दलित साहित्यिकांचा आकृतिवादाला असलेला विरोध तितक्या प्रमाणात योग्य ठरण्यासारखा आहे.

अनुक्रमणिका

सौंदर्यविचारात, प्रस्तुत लेखकाच्या परिभाषेप्रमाणे बोलावयाचे झाल्यास, "विश्वात्मकता–सहृकंपा–आशय-माध्यमसंबंध–सौंदर्याकृती (लयविचार) " असा संकल्पनांचा पट तार्किक क्रमाने घट्ट उभा होणे आवश्यक आहे. या क्रमाच्या मांडणीत " सहकंपा–माध्यमआशय-संबंध" हे एकत्र येतात. त्यांची अधिक सयुक्तिक मांडणी " माध्यम–सहकंपा–आशय " अशी करून सहकंपेमुळे माध्यम–आशय यांचा एकजीव होतो असे दाखवावे लागते. सहकंपा उदित झालेली असेल तर निसर्गत:च हा एकजीव होतो. अन्यथा नाही. असे तार्किक प्रतिपादन प्रगत होऊ लागते. "संभावन" ही अभिनवगुप्ताची संकल्पना आणि " सहकंपा " यांचा अर्थ एकच आहे. त्यामुळे रसशास्त्रीय मांडणीत आशय–माध्यमसंबंधासाठी तिचा उपयोग होऊ शकतो. भरताची "सात्त्विकी" म्हणजेही " संभावन " हे आपण पाहिले असल्याने नाट्यमाध्यमाच्या घटकांचा भावनेशी संयोग व्हावयाचा असेल, तर " सात्त्विकी " आवश्यक आहे, हे भरताचे म्हणणे सौंदर्यशास्त्रीय तर्कशिस्तीला धरून आहे. भरताच्या विचारात स्थायी–व्यभिचारींचा, सामान्यगुणयोग होण्याइतका व्यंजनायुक्त संयोग आवश्यक असल्याचे प्रतिपादन आहे. यात आकृतितत्त्व स्थायीच्या अनुषंगाने येते आहे हे वेगळे सांगण्याची आवश्यकता नाही. अभिनवगुप्ताची पुढील चार रसविघ्ने प्रत्यक्ष साहित्यकृतीशी निगडित आहेत. त्यांचाही नीटसपणे विचार केल्यास त्यांत आकृतितत्त्व अध्याहृत आहे हे दाखवून देता येईल. अभिनवगुप्तानंतर संभावन या अर्थानेच " सहृदयता " ही संज्ञा वापरली जाऊ लागली. अर्थात आशय–माध्यम यांचा संबंध प्रस्थापित करणारे तत्त्व अबाधित राहिले. मात्र, त्याविषयीची चर्चा इतक्या स्पष्टपणाने झाली नाही. शान्तरसाच्या चर्चेच्या वेळी अशाच अध्याहृत असलेल्या शक्यतांचा शोध घ्यावयाचा आहे. येथवरच्या चर्चेवरून एक गोष्ट स्पष्ट झाली आहे. शान्तरसाच्या अनुषंगाने आध्यात्मिक परिभाषा रसशास्त्रात शिरलेली दिसली तरी त्या परिभाषेचे अध्यात्मनिरपेक्ष परिभाषेमध्ये रूपांतर करता येते. सर्जन आणि आस्वाद यांविषयीच्या प्रश्नाची सोडवणूक करण्यासाठी ती आवश्यक आहे. नव्हे, वरवर पाहता ही परिभाषा आध्यात्मिक भासली तरी तीच खरी कलाप्रक्रिया आहे. जीवनात अर्थ भरण्याचा प्रयत्न करताना धर्मानेच आपली आध्यात्मिक परिभाषा कलेच्या अंगाने वाढविली, असे समर्थन करता येणेही शक्य आहे. एवढेच येथे नमूद करून[३३] शान्तरसाच्या स्पष्टीकरणात अभिनवगुप्ताने मांडलेल्या महत्त्वाच्या मुद्द्यांचा परामर्श घेऊ.

साहित्यातील स्थायिभाव हे वासनाजन्य आहेत असे मानले तरी आस्वादनकाली आणि मुळात सर्जनकाली त्यांचे वासनापण गळून पडते. कारण सर्जनकाली कलावंताच्या आणि आस्वादनकाली आस्वादकाच्या अंत:करणात ज्ञानजन्य निर्वेद किंवा " शम " उदित झालेला असतो. निर्वेद हा स्थायी होऊ शकतो, असे भरताने प्रत्यक्ष म्हटलेले नाही. आणि त्याने तसे म्हणण्याची गरजही नव्हती. कारण शमस्वरूपी अंत:करणावस्था ही आत्म्याची मूलभूत अवस्था आहे. या अर्थाने ती सर्वकालीन स्थायी अवस्था आहे. चित्रातील रंगांना जसा भिंतीचा आधार[३३] असतो तद्वतच " शम " या आत्मज्ञानस्वरूप स्थायी अंत:करणावस्थेचा आधार भरतोक्त आठ स्थायिभावांना असतो. तो नसता तर त्यांना स्थायित्व येणे शक्य नव्हते. रति, हास इत्यादी आठ स्थायींचा उल्लेख आणि चर्चा करताना आत्मज्ञानस्वरूप " शमा "चा वेगळा उल्लेख भरताने केला नाही; हेच योग्य होते. लंगडी गाय किंवा बिनशिंगाची गाय (खञ्ज, मुण्ड) असे शब्दप्रयोग करताना गोत्व या सामान्य अस्तित्वधर्माचा वेगळा उल्लेख करण्याची गरज नसते. तद्वतच आठ स्थायींच्या बरोबर " शमा "चा उल्लेख करण्याची गरज नव्हती. " जीवनभोगाविषयीची नफरत " हा एकच अर्थ " निर्वेदा"च्या बाबतीत अभिप्रेत असता तर असला अमंगल शब्द भरताने व्यभिचारी भावांच्या यादीत अगदी पहिल्या क्रमांकावर ठेवला नसता. कारण मांगल्यकारक रिवाजांविषयी भरत नेहमीच दक्षता घेतो. तसा तो ठेवला आहे. शिवाय, आठ स्थायींची यादी देऊन झाल्यानंतर निर्वेदाचा उल्लेख ताबडतोब येतो. म्हणजे स्थायी आणि इतर (बत्तीस) व्यभिचारी यांच्या " मध्ये " निर्वेद पडतो. शिवाय, स्थायी बदलतो असेही भरताचे म्हणणे आहे. म्हणजे स्थायीचा व्यभिचारी आणि व्यभिचारीचा स्थायी होऊ शकतो. अर्थातच निर्वेदाचा " ज्ञानजन्य अरुची " किंवा " शम " हा जो दुसरा अर्थ आहे, त्या अंत:करणावस्थेला स्थायित्व प्राप्त व्हावे, हे भरताला अभिप्रेतच होते.

आत्मज्ञानस्वरूप शम ही मानसिक अवस्था अकरणात्मक, अलिप्त, निष्क्रिय असते असे गृहीत धरले तर "शम" हा इतर स्थायींना स्थायित्व देण्याचे कार्यही करू शकणार नाही. आणि आस्वाद्यताही आणू शकणार नाही. असा प्रश्न उपस्थित झाल्यास अभिनवगुप्ताचे उत्तर असे : मोक्ष हा चौथा पुरुषार्थ म्हणून स्वीकारला गेला आहे. पुरुषामध्ये उदासीनता, निष्क्रियता यांना थारा नाही. म्हणून मोक्षकारक "शमा"मध्येही उदासीनता, निष्क्रियता, आलिप्तता यांना स्थान नाही.[२४] शिवाय, मोक्षासाठी आत्म्याविषयी प्रेम, रति उदित होणेही आवश्यक आहे. म्हणून रति, उत्साह हे आणि अन्य भावही "शमा"मध्ये व्यभिचारी म्हणून अंगभूत आहेत. रतीसाठी जीवनोत्साह आवश्यक आहे. हा भाग बाजूला ठेवला आणि आत्मज्ञान एवढेच उद्दिष्ट स्वीकारले तरी "ज्ञान" प्राप्त करून घेण्याची घटना ही निष्क्रिय असू शकत नाही. "आत्म्यानेच आत्म्याचे ज्ञान प्राप्त करून घेणे" ही जाणिवेच्या एका वेगळ्या पातळीवरची क्रियाच असते. "आत्मज्ञान" असा शब्द वापरताक्षणीच आपण एक गोष्ट नकळतपणे स्वीकारलेली असते. कोणी तरी एक ज्ञाता आहे; आणि तो दुसऱ्या कशाचे तरी ज्ञान करून घेतो आहे. ज्या "आत्म"चे ज्ञान करून घ्यावयाचे तो ज्ञान करून घेण्याऱ्या "आत्म"हून वेगळा असणे (तर्कदृष्ट्या) भाग आहे. ज्ञाता हा "द्रष्टा" आणि ज्याचे ज्ञान व्हावयाचे तो "दृष्ट"; हे दोघे तर्कदृष्ट्या वेगळे असणे भागच आहे. अन्यथा ज्ञान मिळविण्याची क्रियाशील घटनाच अशक्य ठरते. आत्माच येथे स्वतःला "न-आत्मा" किंवा वेगळे अस्तित्व म्हणून पाहात असतो. म्हणजे आत्माच स्वतःला एका परीने अनात्मा झालेला असतो.[२५] हा दुजाभाव शेवटी नाहीसा होतो. आत्मरति या घटनेमुळे तो नाहीसा होतो. अर्थात आत्मरति या संकल्पनेसाठीसुद्धा प्रेम करणारा आणि स्वीकारणारा हे आवश्यक असतात. आत्मा आणि अनात्मा या द्वंद्वामुळे आत्मरति शक्य होऊन द्वंद्वनिरास होतो. गीतेतील आत्मरतीच्या संकल्पनेचा उपयोग अभिनवगुप्ताने पूर्वसुरींच्या आधाराने केला आहे. आत्मा आणि त्याचा ज्ञाता यांच्या तादात्म्यामधून, एकजीवीकरणातून, प्रेमात्मतेतून आत्मज्ञानासह आत्मानंद निष्पन्न होतो. ही तर्कपरंपरा कलावंत अंतःकरणाच्या कोणाही विचारवंताला सहज समजावी अशी आहे. मात्र, अभिनवगुप्त या प्रक्रियेवर पुरेसा भर देत नाही.

पूर्वसुरींच्या प्रतिपादनपद्धतीतील एक पद्धत अभिनवगुप्ताने उद्धृत केली आहे. गीतेतील वरील विधानाच्या आधाराने रति हाच मोक्षाचा स्थायिभाव होऊ शकतो, असे विधान निष्पन्न होते. त्याच पद्धतीने हासापासून विस्मयापर्यंत सर्व स्थायींपैकी एकेका स्थायीचे शान्तरसाचा स्थायी म्हणून प्रतिपादन करता येईल असे कोणी म्हणत असेल तर, "भरतमुनीला हे संमत नाही असे म्हणता येणार नाही"[२६]; असा निर्वाळा अभिनवगुप्त देतो. मात्र त्याचा आक्षेप वेगळा आहे. भरतोक्त आठ स्थायींना मोक्षाचे स्थायी म्हणून स्वीकारावयाचे ठरविले तर मोक्षाचे तितके प्रकार आहेत असे म्हणण्याची आपत्ती येते. बरे, ते एकाच वेळी शान्ताचे स्थायी म्हणून स्वीकारावयाचे ठरविले तर ते परस्परांना छेद देतील आणि काहीच शिल्लक उरणार नाही.[२७] कारण परस्परांना बाधा न आणता या सर्व चित्तवृत्ती एकाच वेळी अंतःकरणात स्थायी म्हणून जागृत राहणे, हे अशक्य आहे. एका वेळी एकच स्थायी होऊ शकतो. म्हणून याच्या उलट क्रम स्वीकारून "शान्त" हाच सर्व रसांचा स्थायी, "शम" हाच सर्व भरतोक्त स्थायींचा स्थायी, असे म्हणावे लागते. असे अभिनवगुप्ताचे प्रतिपादन. "शम" म्हणजेच वस्तुतः "शान्त". भरताने तर "रति" आणि "शृंगार" अशा वेगवेगळ्या संज्ञा स्थायी आणि रस यांसाठी वापरल्या आहेत. असे असताना "शान्त"चा पर्यायी "शम" हा शान्ताचा स्थायी आहे असे तुम्ही म्हणता ते बरोबर नाही; असा आक्षेप कोणी घेतल्यास "हास" आणि "हास्य" हे शब्द भरतानेही स्थायी आणि रस यांसाठीही वापरले आहेत, हे अभिनवगुप्त दाखवून देतो. आणि तसे दाखवून देताना यांतील पहिला लौकिक आणि दुसरा अलौकिक, पहिला सामान्य आणि दुसरा असामान्य असून "शम" आणि "शान्त" हेसुद्धा अनुक्रमे असेच लौकिक आणि अलौकिक आहेत, हे तो स्पष्ट करतो. यातून आपल्या एका मुद्द्यावर पूर्णतः प्रकाश पडतो. आत्मज्ञानस्वरूप "शम" हा अध्यात्मजन्य असला तरी तो लौकिकच आहे. "शान्त" हा रस आहे; म्हणून तो अलौकिक आहे.

शमावस्थेमध्ये कृतिशीलता अशक्य असते; या आक्षेपाला उत्तर देताना अभिनवगुप्ताने केलेली विधाने दलित साहित्याच्या संदर्भात अधिक उद्बोधक ठरणारी आहेत. नव्हे, मूळ शान्तरसाची संकल्पनाही दलितांना

आज आपलीशी वाटावी अशा रीतीने विकसित झालेली आहे.

आत्मरति नसेल तर मोक्ष शक्य नसतो. तद्वतच उत्साह नसेल तरीही मोक्ष अशक्य असतो. म्हणून रति किंवा उत्साह हे "शमा" चे अंगभूत व्यभिचारी ठरतात. "शमा"वस्था ही अहंकारनिरपेक्ष असते. "उत्साह" हा अहंकारनिरपेक्ष नसतो. मग "शमा"चा व्यभिचारी म्हणून उत्साहाचा समावेश कसा करता येईल ? या प्रश्नाचे उत्तर अभिनवगुप्त पुढीलप्रमाणे देतो : भरताने वीररसाचे युद्धवीर, दानवीर आणि धर्मवीर असे तीन प्रकार सांगितले होते. (यांतील युद्धवीरच आपणाला आज, बहुधा, अभिप्रेत असतो.) मोक्ष हा पुरुषार्थ आहे; म्हणूनच धर्मवीर हा रस होऊ शकतो. कारण वीररसाचा स्थायी असलेला उत्साह हा पुरुषार्थामध्ये अंगभूत आहे. म्हणूनच शमावस्थेत उत्साह अंगभूत असतो. उत्साहनिरपेक्ष "शम" हा पुरुषार्थामध्ये बसणार नाही; म्हणून अशक्य आहे. धर्मवीर, दानवीर या धर्तीवर दयावीर असाही रसाचा प्रकार असू शकतो. नव्हे, त्या काळी मानीत होते, असे अभिनवगुप्ताच्या प्रतिपादनावरून दिसते. "दयावीर"चे त्या काळात सुसंगत ठरणारे उदाहरण देणे आवश्यक होते. अभिनवगुप्ताने त्यासाठी बोधिसत्त्वाचे उदाहरण हुकमी एक्क्यासारखे दिले आहे. बोधिसत्त्वांसारख्या मुक्तात्म्यांना जीवनाची तृष्णा, आसक्ती नसते. तरीही परोपकारासाठी ते देह झिजवीत असतात. केवळ तेवढ्यासाठीच ते पुन्हा देह धारण करतात. तेवढ्याचसाठी देहत्याग करायलाही तयार असतात. युद्धवीराप्रमाणे ते कोणाला ठार वगैरे मारीत नाहीत. नुसता देहत्याग करतात; किंवा देह झिजवितात; म्हणून त्यांच्या ठायी उत्साह नसतो; असे प्रतिपादन कोणी करीत असतील तर ते अज्ञानजन्य आहे; हे अभिनवगुप्त दाखवून देतो.[२८]

भरताने रससिद्धान्ताच्या स्पष्टीकरणात अध्यात्म आणले नव्हते. पण नाट्यप्रयोगाच्या सिद्धीसाठी पूर्वरंगाच्या आधी, त्या त्या नाटकातील रसाच्या इष्ट देवतेचे पूजन करावे, असा प्रघात सांगितला होता. भरतोक्त आठ रसांच्या दैवतांप्रमाणे नवव्या शान्तरसाचे दैवत ठरविणेही आवश्यक होते. शान्तरसाच्या अभिनवपूर्व समर्थकांनी "बुद्ध" हे शान्तरसाचे दैवत म्हणून स्वीकारले होते, याचा उल्लेख अभिनवगुप्त करतो. स्वतः अभिनवगुप्ताचे मत थोडे वेगळे आहे. भरताने शान्ताच्या "शम" या स्थायीचा वेगळा उल्लेख करण्याची गरज नव्हती तद्वतच "शान्ता"च्या वेगळ्या दैवताचाही उल्लेख अभिनवगुप्ताला आवश्यक वाटत नाही. मात्र, इतिहास, पुराणे, शब्दकोश यांमध्ये तद्वतच सिद्धान्तशास्त्रातही (शैव तांत्रिकांच्या "प्रत्यभिज्ञा" शास्त्रात) नऊ रसांचे उल्लेख आहेत; हे तो सांगतो. सिद्धान्तशास्त्रात आठ रसांच्या देवता (प्रत्यक्ष) दाखवून (म्हणजे चित्रित करून) त्यांच्यामध्ये महादेवाचे शान्त रूप प्रकल्पावे असे सांगणारा श्लोक त्याने उद्धृत केला आहे. सिद्धान्तशास्त्र हे शैव तांत्रिक पंथाचे शास्त्र असल्याने नऊ रसांच्या देवतांची ही मांडणी मंडलाकृती चित्रात करावयाची असावी, हे ओघानेच येते. मण्डलाच्या परीघप्रदेशात आठ रसांच्या देवता आणि केंद्रस्थानी महादेवाचे चित्र प्रत्यक्ष रंगविण्याऐवजी त्याचे, शान्त रूप (बिंदुस्वरूप) फक्त कल्पावयाचे असा हा प्रघात असावा[२९]; याविषयी शंका असण्याचे कारण नाही. आठ रसांच्या देवता प्रत्यक्ष दाखवावयाच्या असल्याने त्यासाठी "प्रदर्शयेत्" असे क्रियापद येते. आणि शान्ताच्या दैवताविषयी "प्रकल्पयेत्" असे येते. वृत्तातील मात्रांच्या सोयीसाठी असे करावे लागले, असेही म्हणता येणार नाही. मात्रांची संख्या आणि ऱ्हस्वदीर्घांचा क्रमही दोन्ही ठिकाणी सारखा आहे. "शान्त" रस प्रत्यक्ष लौकिक जीवनात सुटा अनुभवता येत नाही, म्हणून "प्रकल्पयेत्" असे म्हटलेले असणे, हे तांत्रिक प्रथेशी सुसंगत असावे. "प्रक्लृप्" या क्रियापदाचा "invent" असाही एक अर्थ मिळतो. हे लक्षात घेतल्यास या आठ रसांच्या दैवतांची प्रस्थापना परिघप्रदेशात करून मधल्या बिंदुस्थानी महादेवाच्या शान्त स्वरूपाचा शोध मानसिक पातळीवर घ्यावयाचा असावा; हे अधिक स्पष्ट होते. इतर आठ रसांपैकी रौद्ररसाचे दैवत म्हणून "रुद्र" हे महादेवाचे रूप प्रत्यक्षात भरताने सांगितलेले होतेच. येथे शान्तरसात ते मानसिक पातळीवर अंतःकरणातच शोधावयाचे आहे; हे स्पष्ट होण्यासारखे आहे. तांत्रिक मण्डलाकृती चित्रांमध्ये केंद्र हे बिंदुरूप वैश्विक (बिंदू-ब्रह्मांड) चैतन्याचे किंवा शून्यत्वाचे प्रतीक असते. हे शून्य सर्व विश्वाला व्यापणारे असते. "शम" या मूलभूत चित्तवृत्तीतूनच लौकिकातील आठ स्थायी निष्पन्न होतात. शम हाच त्यांचा आधार असल्याने शेवटी ते त्यातच विलीन

होतात. अर्थात, शान्तरसातून इतर आठ रस निष्पन्न होतात आणि शेवटी ते त्यातच विलीन होतात; असे विधानही अभिनवगुप्ताने शेवटी केले आहे. शान्ताची बिंदु-ब्रह्माण्डप्रकृती[३०] यावरून स्पष्ट होते. युंगच्या नेणीव मानसशास्त्रातील मण्डलसिद्धान्तामध्येही केंद्रस्थानी नामातीत "self" किंवा "स्व", "आत्म" असून तो बिंदुसमान, शून्यस्वरूपही आहे; आणि अखिल मानसजीवनाला व्यापून असल्याने तो समग्रतानिदर्शकही आहे. शान्तरसाच्या दैवताचे प्रत्यक्ष चित्रण न करता ते कल्पावयाचे आहे; हे यावरून स्पष्ट व्हावे. शिवाय, "आणि शान्तरस इतर सर्व रसांना समान असल्यामुळे त्याचा विशिष्ट वर्ण व देवता यांचा निर्देश उचित नसला तरी त्याच्या बाबतीत त्यांची कल्पना केलेली आहे, असे समजावे" असे अभिनवगुप्त स्पष्टच म्हणतो.[३१]

या सर्व चर्चेत द्रष्टा आणि दृष्ट, तद्वतच कला-सर्जनातील सर्जक द्रष्टा आणि दृष्ट व्यक्ती (-गत आशय) ही समान असलेली द्वंद्वे पुनःपुन्हा उपस्थित होतात. सर्जक द्रष्टा हा साधारणीकृत, विश्वात्मक बनून येतो. अध्यात्म आणि कला या दोन्ही क्षेत्रांत या द्वंद्वाचा निरास एकाच मानसशास्त्रीय तत्त्वानुसार होणे आवश्यक आहे. मग या दोन क्षेत्रांमध्ये त्या तत्त्वासाठी वापरलेले शब्द दृश्यतः वेगळे असले तरी चालतील. मानसशास्त्रीय संज्ञार्थ मात्र समान असावा. अध्यात्मामध्ये, द्वंद्वनिरास करून तादात्म्य सिद्ध करणाऱ्या तत्त्वाला भक्ती, रति, प्रेम अशा संज्ञा वापरलेल्या दिसतात. त्यांत ढोबळपणा आहे, असेही प्रथमदर्शनी वाटते. रतीचे भरतोक्त दैवत विष्णू. पण विष्णू म्हणजे येथे "कामदेव", असे स्पष्टीकरण अभिनवगुप्त देतो. कामदेवाला समांतर अशी मानसशास्त्रीय प्रतिमा ग्रीक संस्कृतीत "इरॉस" या नावाने प्रस्थापित झालेली आहे. नेणीव मानसशास्त्रीय दृष्टचा इरॉस हे जडापासून चेतनापर्यंत सर्वत्र, सर्व पातळ्यांवर कार्यरत असणारे संयोगतत्त्व आहे. मानवी मनापासून मानवनिरपेक्ष मानल्या गेलेल्या विज्ञानापर्यंत सर्वत्र जेथे जेथे संयोगतत्त्व, रचनातत्त्व आढळते, तेथे तेथे "इरॉस"ची उपस्थिती असते. या इरॉसची वर्तना धन आणि ऋण अशा दोन्ही अंगांनी घडते. "संघटन–विघटन–नव्याने संघटन" ही परंपरा म्हणजे इरॉसची वर्तनाच होय. बौद्धांमधील मार ही संकल्पना म्हणजे ऋण इरॉस ठरतो. प्रत्यभिज्ञा सिद्धान्तानुसार तादात्म्यासाठी भक्तीची आवश्यकता आहे. भक्तिसंप्रदायात या "भक्ती" शब्दाला विशिष्ट भावनार्थ प्राप्त झाला असला तरी वस्तुतः विश्वप्रेम म्हणजेच भक्ती. (योगशास्त्रात भक्तीऐवजी विश्वप्रेम या अर्थी "अनंत-समापत्ती" अशी संज्ञा वापरली जाते.) जडापासून चेतनापर्यंतच्या सर्व पातळ्यांवरील रती मान्य केली की भक्ती ही वैश्विक रती किंवा इरॉसतत्त्वच होय, हे स्पष्ट होते. म्हणूनच नेणीवमानसशास्त्रात आता भक्ती ही संज्ञा निःशंक मान्य झालेली आहे. भक्तीमधील रतीचे अस्तित्व अभिनवगुप्ताला मान्य होते, हे त्याच्या रतिविषयक विधानांवरून स्पष्ट होते. रसांची संख्या नऊपेक्षा जास्त वाढविण्याची गरज नाही असे म्हणताना अभिनवगुप्ताने रतीविषयी पुढील विधाने केली आहेत: "आर्द्रता हा स्थायिभाव असलेला स्नेह हा (स्वतंत्र) रस आहे हे मत बरोबर नाही. कारण स्नेह म्हणजे आसक्ती. आणि त्याचे सर्व प्रकार रती, उत्साह इत्यादींमध्येच पर्यवसित होतात.... युवकाचा मित्राबद्दलचा स्नेह रतीमध्ये,...याचप्रमाणे भक्तीच्या बाबतीतही समजावे." संयोगतत्त्व म्हणून भक्ती-रतीची एकात्मता येथे आपल्या दृष्टीने महत्त्वाची आहे. भक्तिसंप्रदायातील अगदी अविद्वान संतांनी जे विपुल काव्यसर्जन केले आहे, ते पाहता भक्तीचा सर्जकतेशी संबंध आहे, असे म्हणावे लागते. मानसशास्त्रीय दृष्टचा संयोगतत्त्व म्हणून येणाऱ्या रती, प्रेम, इरॉस, भक्ती यांसारखे कलेमध्ये कार्यरत असणारे तत्त्व म्हणून संभावना, सहकंपा, सहृदयता, एम्पथी या संज्ञांचा निर्देश करता येईल एवढेच येथे थोडक्यात सांगता येईल. रसशास्त्रातील आध्यात्मिक परिभाषेचे रूपांतर करून सौंदर्यशास्त्रीय मांडणी अशा रीतीने करता येते, हे समजून घेणे येथे आवश्यक आहे.

शान्तरसाचे विवरण करताना शेवटी, "...उत्साह, रति वगैरेंनी (चित्तवृत्तींनी) रंजित झालेले आत्म्याचे (जे) स्वरूप (तेच) विरळ विरळ गुंफलेल्या रत्नांच्या मधील जागांत भासमान होणाऱ्या अतिशुभ्र दोऱ्याप्रमाणे (अभिनवपूर्व शान्तरसाच्या समर्थकांनी शान्तरसाचा वर्ण स्वच्छ किंवा शुभ्र मानला आहे.) भासमान होते"; "सर्व दुःखसमूहाने विरहित" होऊन "परम आनंदाचा", "लोकोत्तर आनन्दाचा" लाभ करून देते"; असे अभिनवगुप्त म्हणतो. आनन्द-

वर्धनाच्या सर्जनविषयक कारिकेवर भाष्य करताना "तदानन्दविप्रुण्मात्रावभासोही रसास्वादः ।" असे विधान अभिनवगुप्ताने केले आहे. त्याचा अर्थ "(आत्मज्ञानातून प्राप्त होणाऱ्या) त्या आनन्दाचा आकारित होणारा थेंब म्हणजे रसास्वाद होय." असा होतो.[३२] आध्यात्मिक मुक्तीचा आनंद हा सागरासारखा नित्य, अथांग असला तर काव्यानंद हा अनित्य, त्याच्या एखाद्या थेंबासारखा; पण गुणदृष्टया त्याच प्रकारचा आहे.

अभिनवगुप्ताच्या युक्तिवादाहून जगन्नाथ पंडिताचा युक्तिवाद अधिक आक्रमक आहे. सर्जन आणि आस्वादनकालीन मानसिक अवस्थेविषयी बोलताना तो सरळ "योगिनश्चित्तवृत्तिरुपजायते" असे विधान करतो. योग्याच्या आत्मभानाला वैश्विक ऊर्जेशी जोडणारे "अनन्तसमापत्ती" हे तत्त्व कलेतील "सहकंपेशी" समान्तर आहे. हे आपण पाहिले असल्याने जगन्नाथ पंडिताचे विधान अग्राह्य वाटण्याचे कारण नाही. ही चित्तवृत्ती निष्पन्न झालेली असते म्हणून सर्जन आणि आस्वादनकालीन आनन्द हा सामान्य सुख न ठरता आत्मानंदच ठरतो. "आनन्दोही अयम् । न लौकिकसुखान्तर साधारणः ।" या जगन्नाथाच्या विधानाचा अर्थ "हा आनन्दच आहे. लोकस्वभावातील अन्य सुखांशी त्याची तुलना करता येत नाही." असा होतो. तत्त्वज्ञ मंडळींना याबद्दल काही शंका असल्यास जगन्नाथ पंडित त्यांना सरळ आव्हानात्मक प्रश्न विचारतो— "मग तुमचे आध्यात्मिक आनंदाविषयीचे म्हणणे तरी खरे कशावरून ?" त्यांचे अपेक्षित उत्तर त्याने गृहीत धरले आहे. तदनुसार तो विचारतो, "तुम्हाला तसा अनुभव प्रत्यक्ष मिळतो (हे एक आणि दुसरे म्हणजे) आणि गीतेसारख्या ग्रंथात तसे सांगितले आहे म्हणून ?" जगन्नाथाचे उत्तर असे— "मग आम्हालाही तसा अनुभव प्रत्यक्ष काव्यातून मिळतो आणि उपनिषदांमध्ये "रसो वै सः । रसो ह्येवायं लब्ध्वानंदी भवति ।" असे विधान आहे; म्हणून काव्यातून मिळणारा आनंद आध्यात्मिक आनन्दाहून वेगळा नाही."[३३]

रसशास्त्राला हा आध्यात्मिक तत्त्वज्ञानाचा मुखवटा ढालीसारखा वापरावा लागला. इलाज नव्हता. ग्रीक नाटकात पात्रांनी मुखवटे वापरण्याची प्रथा होती. त्यांचा एक फायदा असा असल्याचे बोलले जाते की मुखवटयांच्या ओठांची रचना आतून विशिष्ट रीतीने केलेली असल्यामुळे नटाने उच्चारलेले शब्द शेवटच्या रांगेतील प्रेक्षकांपर्यंत पोहोचत. आध्यात्मिक तत्त्वज्ञानाच्या मुखवटयामुळे रसशास्त्राचा आवाज पश्चिमेतील तत्त्वज्ञानाभिमुख विचारवंतांपर्यंत पोहोचला. पण भरताचा मूळ आवाज त्यात लुप्त झाला. तत्त्वज्ञानाच्या दिमाखामुळे रसशास्त्र विद्यापीठातून स्थानापन्न झाले. पण पित्याची ओळख विसरुन. अभिनवगुप्ताच्या तत्त्वज्ञानात्मक प्रतिपादनाचे प्रयोजन कलेच्या दृष्टीने किती योग्य, अयोग्य ? या प्रश्नाचे आकलन झालेले असो किंवा नसो, संस्कृतचे पण्डित आणि तत्त्वज्ञानाचे प्राध्यापक रसशास्त्र हक्काने शिकवू लागले. कलासर्जन आणि आस्वादन यांचा खात्रीचा अनुभव नसलेल्या पण्डितांनी या प्रश्नावरील भाष्ये ऐकवावीत आणि कवी-कलावंतांनी ती फक्त विस्मयाने स्वीकारावीत. एकूण सौंदर्यशास्त्र हेच मुळी तत्त्वज्ञांचे कुरण ठरल्यामुळे कलावंतांना येथे एखाद्या कोपऱ्यातही जागा मिळेनाशी झाली. या प्रकारामुळे एकूण सौंदर्यशास्त्र आणि विशेषतः रसशास्त्र यांचे विपरीत विरुपीकरण झाले. (दलित साहित्यिकांचा रसशास्त्राविषयीचा गैरसमज ही एक स्वाभाविक परिणती म्हणावी लागते.) स्वतः कलावन्तांनीही त्यात लक्ष घातले नाही. त्यामुळे तर अधिकच हानी झाली.

हे गैरसमज काढून टाकून नव्या नजरेने रसशास्त्राकडे पाहणे आवश्यक आहे. नीट समजून घेता आले तर सर्व कलांना उपयुक्त ठरू शकतील अशा संकल्पना रसशास्त्रात भरपूर आहेत. या विचारपद्धतीला देशकालाची, उच्च-नीच सामाजिकतेची बंधने नाहीत. ते उच्चवर्णीयांनी स्वतःच्या अभिरुचीला साजेल असे बेतले आहे, असे म्हणता येणे शक्य नाही. त्याच्या उभारणीत भारतीय परंपरेतील बौद्ध-जैनांसह सर्व विचारप्रवाहांचा हातभार आहे. विशेषतः शान्तरसाच्या विवेचनात येणारी परिभाषा काही ठिकाणी दलितांना आप्तवाक्यासारखी वाटावी अशी आहे. शान्तरसाच्या विवेचनात अभिप्रेत असलेला वैश्विक अर्थ समजून घेतला की त्याच्या तथाकथित धर्मसापेक्षतेने बिचकून जाण्याचे कारण उरत नाही. साधारणीकरण आणि शान्तरस या संकल्पना दलित साहित्याच्या आस्वादासाठी अधिक समर्थन देणाऱ्या आहेत. ज्या सवर्ण समाजाशी दलितांना बंड पुकारावयाचे आहे, त्यातील माणसेच अलौकिक पातळीवर दलित साहित्याचे आस्वादक म्हणून सहभागी व्हावयाची आहेत

आणि होतही आहेत. ते 'शम' किंवा 'सम' अवस्थेत येऊ शकतात की नाही, या प्रश्नाच्या उत्तरावरून त्यांची आस्वादनपात्रता ठरावयाची आहे. अशा अलौकिक आस्वादनपातळीवर ते पोहोचू शकतात की नाही याची खात्री करून घ्यावयाची तर त्यासाठी रसशास्त्रीय परिभाषेइतके प्रगल्भ साधन कोणत्याही पश्चिमी सौंदर्यशास्त्रीय व्यूहामध्ये उपलब्ध नाही.

सर्जनविषयक प्रश्नांच्या दृष्टीनेही रसशास्त्र दलित साहित्यिकांना आपले वाटावे असे आहे. आपल्या या लौकिक बंडाच्या आशयातून विद्रोहरसाची अलौकिक अजरामर सर्जनकृती व्हावी अशी अपेक्षा असेल तर बुद्ध, बोधिसत्त्व या मानसप्रतिमांनी परिप्लुत असलेली "शमा"वस्था सर्जनकाली उदित झालेली असणे आवश्यक आहे. तशी ती झाली असेल तरच आपल्या या उद्रेकी भावनानुभवातून अलौकिक कलाकृती निष्पन्न होईल; याविषयीचे सम्यक् भान, हे दलित साहित्यिकांना उपकारक ठरणारे आहे. अर्थात, ही अवस्था अगदी हुकमी एक्क्यासारखी जागी करता येत नाही, हे वेगळे सांगण्याची गरज नाही. सौंदर्यभावना ही निसर्गाने काही ठरावीक लोकांनाच प्रदान केलेली असते, अशी मर्ढेकरी प्रकारातील भूमिका रसशास्त्रकारांनी घेतलेली नाही. मर्ढेकरी मताप्रमाणे तिचा वरदहस्त काही ठरावीक व्यक्तींनाच लाभलेला असेल तर त्या व्यक्ती कोणत्याही क्षणी त्याचा वापर विनाविघ्न करू शकतील. आणि "आता मी ही अजरामर कलाकृती करणार आहे" असे छातीवर हात ठेवून सांगू शकतील. पण असे कधी घडत नाही. या "शमा"वस्थेच्या प्राप्तीची नुसती वाट पाहणे एवढेच कलावंतांच्या हाती असते. ही अवस्था येऊन गेली की, ती आपली हक्काची नव्हती, हुकमी नव्हती हे स्वतः कलावन्त व्यक्तीच्याही ध्यानी येते. सर्व सुविधा हाताशी असूनही आपण म्हणू तेव्हा ही अवस्था कशी उदित होत नाही, या प्रश्नाने कलावंत बेचैन होतो. तसे अन्यथा झाले नसते. आणि जेव्हा ती जागी होते तेव्हा आपल्या कल्पनेपलीकडचे हे सर्जन आपल्या हातून घडले, याने तो स्वतः थक्क होतो. हे सर्व भान आनन्दवर्धनाला होते म्हणून त्याने आपल्या सर्जनविषयक कारिकेत कविदृष्टीला "काचित्" म्हणजे थक्क करणारी, असे म्हटले आहे. त्याविषयी भाष्य करताना, ही दृष्टी माझी नव्हती, माझ्यासारख्या दरिद्र्याच्या घरी येणाऱ्या अतिथींच्या स्वागतासाठी, त्या वेळेपुरते सामानसुमान मी शेजाऱ्यांकडून आणतो, तशी ही दृष्टी असते, ही कवीची भूमिका असते; असे अभिनवगुप्त म्हणतो. स्वतःच्या कल्पनेहून थोर कलाकृती दलित साहित्यिकांच्या हातून घडेल तेव्हा त्यांनाही या मानसिक अवस्थेचा प्रत्यय येईल. बुद्ध, बोधिसत्त्व या मानसशास्त्रीय प्रतिमांनी हे सर्जन आपल्या हातून घडविले आहे, या जाणिवेने तेही नम्र होतील. बंड, क्रांती वगैरे आग्रही अहंकारयुक्त भाषा लौकिक पातळीवर, लौकिक भावनाशयामध्ये अवश्य अनुस्यूत असेल. संपृक्त असेल. या सर्वांमधून कलाकृती म्हणून आस्वादिण्यासारखे काय घडले ? या प्रश्नाचे उत्तर शोधताना मात्र बुद्धाची, बोधिसत्त्वाची शान्त, निर्लेप करुणादृष्टी विनम्रपणे स्वीकार्य ठरेल. मग अभिनवगुप्तासारखा शैव तांत्रिक त्यासाठी "शिवाचे शान्त स्वरूप" अशी स्वतःची परिभाषा वापरतो, याने विचलित होण्याची वेळही येणार नाही.

या चर्चेच्या पार्श्वभूमीवर एखाद् दुसऱ्या प्रातिनिधिक दलित साहित्यकृतीचे उदाहरण घेऊन आस्वादन करणे आवश्यक आहे. तत्पूर्वी काही मुद्यांचे पुनरावलोकन इष्ट ठरेल. ही साहित्यकृती आस्वाद्य आहे असे म्हणता आले तर सर्जनकाली कलावंताला शांतावस्था प्राप्त झाली होती, असे म्हणता येईल. मग शांतरसाची उपपत्ती त्याला ज्ञात असो, मान्य असो अथवा नसो. शांताचा स्थायी शम (प्रस्तुत लेखकाच्या परिभाषेप्रमाणे विश्वात्मक स्व). संयोगतत्त्व म्हणून या शमामध्ये इरॉस, रति, कामदेव, मार (प्रस्तुत लेखकाच्या परिभाषेप्रमाणे "सहकंपा") किंवा संभावन यांचा प्रवेश झाला की लौकिक 'शमा'ला शांतरसाचे अलौकिकत्व प्राप्त होते. शम म्हणजे आत्मज्ञान, वगैरे परिभाषा या कलावंताला ज्ञात असलीच पाहिजे, असे नाही. शिवाय, आत्मज्ञान या शब्दाचा रूढ आध्यात्मिक अर्थ त्याने स्वीकारलेला असला पाहिजे, असेही नाही. त्याच्या हातून सर्जनक्षणी हे नकळतपणे घडू शकते. सर्जन घडताना लौकिक बंड, क्रांती यांसारख्या उद्रेकी भावनावस्थांच्या सामान्य पातळीहून आपण वेगळ्या पातळीवर गेलो आहोत याचे अस्फुट भान त्याला आले असेल तर उत्तम. तेही अनेकदा आलेले नसेल आणि तरीही सर्जनाकांक्षेने त्याचा पूर्णतः ताबा घेतलेला असेल, हे शक्य आहे. अशा क्षणी त्याच्या भावनाशयाचा "सामान्यगुणयोग" किंवा आकृतिबंध त्याच्या नकळत

घडत असतो. आकृतिबंध किंवा एकात्म रचना यांसाठी न्यायवैशेषिकांनी " यौगपद्यम् " अशी संज्ञा वापरली आहे. आणि तिच्या आधाराने निर्मितीची व्याख्या केली आहे. " अनेकेषां एकक्षणसंबंधात् यौगपद्यम् । सकलकारण यौगपद्यम् निर्मितिः । " ही त्यांची विधाने. निर्मितीसाठी कारणीभूत ठरणाऱ्या सर्व कारणांचे ज्ञान आपणाला असेलच असे नाही, असा विचार त्यातून निष्पन्न होतो. कांटच्या " हेतुशून्य हेतुगर्भते " च्या सिद्धान्तातही हेतूंचा अभाव आणि तरीही अज्ञात हेतूंचे अस्तित्व अध्याहृत आहे. " प्रतिभा " अशी सर्वसमावेशक संज्ञा कलेच्या प्रांतात वापरली जाते; त्यातही या अज्ञात कारणांचा समावेश गृहीत आहे.

" आत्मज्ञान " या संज्ञेचा अर्थ आजच्या सांस्कृतिक परिस्थितीत नव्याने समजून घेणेही आवश्यक आहे. ज्या वैश्विक चैतन्याचा अंश माझ्या अस्तित्वाला व्यापून आहे, त्याला प्रतिष्ठा आहे, महात्मता आहे. त्या महात्मतेवर माझाही अंशतः हक्क आहे. त्या प्रतिष्ठेचा अंश माझ्याही ठायी आहे. व्यक्तीमधील या वैश्विक चैतन्याची अवहेलना करणारे कोणतेही आध्यात्मिक तत्त्वज्ञान हे तत्त्वज्ञानच नव्हे. मानवाने मानवाची अवहेलना करीत अध्यात्माच्या गोष्टी करणे, आत्मज्ञानाचे प्रतिपादन करणे, म्हणजे आत्मज्ञानाची अवहेलना होय. दलितांना आता आपल्या मानवतेविषयीचे भान आलेले आहे. वैश्विक मानवतेला व्यापणारे चैतन्य माझ्यामधूनही स्पंदन पावत आहे, याचे भान जागे झालेले आहे. माणुसकीचा सन्मान त्याला मोलाचा वाटतो आहे. आजच्या लोकस्वभावामधील हे आत्मभान नाकारून आत्मज्ञान, अध्यात्म हे प्रपंच करणे म्हणजे आत्मज्ञानच नाकारणे. परमेश्वरी चैतन्यच नाकारणे होय. ते स्वीकारणे म्हणजे ईश्वरी चैतन्य, अध्यात्म, परमेश्वर यांचा स्वीकार करणे होय. मानवतेची अप्रतिष्ठा करणारा धर्म बाबासाहेबांनी नाकारला. मानवतेला ईश्वर मानण्यास प्रवृत्त करणारा धर्म स्वीकारला. मात्र, मूलतः धर्म या मानसशास्त्रीय संकल्पनेला त्यांनी नकार दिला नाही. मानवतेची प्रतिष्ठा हे त्यांनी एकूण धर्म या संकल्पनेचे सारसत्त्व म्हणून स्वीकारले. त्यांनी दिलेला हा मंत्र दलितचळवळीला प्रेरणा देतो. दलितांच्या राजकारणात या मंत्राचे जागरण होऊ शकले नाही. दलित साहित्याचीच चळवळ या जागरणासाठी उपकारक ठरली. त्यामुळे दलित साहित्यिकांच्या अंतःकरणात बाबासाहेबांना आता बोधिसत्त्वाचे स्थान प्राप्त झाले आहे. आधुनिक नेणीवमानसशास्त्रानुसार इरॉस, कामदेव, मार हे जसे मानसिक चैतन्याचे मूलबंध आहेत तसे बुद्ध, बोधिसत्त्व, शिवाचे शान्त स्वरूप, रौद्र रूप हेही मूलबंध किंवा आर्किटाइप ठरतात. भारतीय आधुनिक संस्कृतीतील महात्मा गांधी, बाबासाहेब आंबेडकर यांसारख्या विभूतींमधील व्यक्तिगत आशय मागे पडून त्यांनी ज्याच्यासाठी जीवन वेचले त्या तत्त्वसारांचे मानसशास्त्रीय मूलबंध म्हणून आता या विभूतींचा स्वीकार होऊ लागला आहे. विभूतींचे असे मानसशास्त्रीय मूलबंध म्हणून अवस्थांतर घडविणे ही मानवी संस्कृतीची स्वाभाविक प्रवृत्ती आहे. प्राचीन काळी त्या मूलबंधांना देव मानले गेले. आज ते देवासमान आदरणीय ठरत आहेत. यात अस्वाभाविक असे काहीही नाही. म्हणून बाबासाहेबांच्या रूपाने बोधिसत्त्व हा मूलबंध दलितांच्या अंतःकरणात नेणिवेच्या पातळीवर निष्पन्न होणे, ही मानसशास्त्रीय दृष्टचा स्वाभाविक घटना आहे. बोधिसत्त्वाचे हे " शम " स्वरूप दलित साहित्यिकांच्या अंतःकरणात जाणिवेच्या पातळीवर उदित होईल तो सर्जनाचा क्षण म्हणावा लागेल. या शमाची शान्तरसामध्ये परिणती होण्यासाठी इरॉस, कामदेव या तत्त्वांची किंवा मूलबंधांची आवश्यकता आहे.[१४] बौद्ध वाङ्मयात " मार " या स्वरूपात हे तत्त्व उपलब्ध आहे. अर्थात्, सौंदर्यशास्त्रात त्यासाठी 'सहकंपा', 'संभावन', 'सहृदयता,' 'एम्पथी' यांसारखे शब्द वापरले म्हणून दलित साहित्यिकांनी बिचकून जाण्याचे कारण नाही.

हे सर्व समजून घेण्यात अडचणी असतील तर त्यामागची कारणेही सहज समजण्यासारखी आहेत. अध्यात्माशी निगडित असलेल्या परिभाषेचा सौंदर्यशास्त्रीय अर्थ मोकळा करून स्वीकारला नाही, तर पहिली सर्वांत मोठी अडचण येते. " शम " या संकल्पनेशी बौद्ध आणि हिंदू या दोन्ही धर्मवृत्तींचे अध्यात्म निगडित आहे. " शम " म्हणजे " शिवाचे शान्त स्वरूप " असेल तर आम्हाला ते ते स्वीकार्य नाही, असे दलित साहित्यिक म्हणू शकतात; तद्वतच " शम " म्हणजे " बुद्ध, बोधिसत्त्व " असे असेल तर आम्हाला स्वीकार्य नाही; असे कर्मठ हिंदूही म्हणू शकतात. दोन्ही पक्षी मानसशास्त्रीय आणि सौंदर्यशास्त्रीय तत्त्वांविषयीचे अज्ञान किंवा अनास्था शिल्लक आहे; आणि ती अयोग्य आहे,

एवढेच येथे म्हणता येईल. याच कारणामुळे वैश्विक प्रेमाचा मूलबंध ठरणारी भक्ती दलितांना अस्वीकार्य वाटेल; तर भक्तीची आणि 'मारा'ची मूलबंध म्हणून एकात्मता आहे, असे म्हटल्यास दलितेतर सवर्णांना ते विपरीत वाटेल. भक्ती म्हणजे "सकाम भक्ती, आसक्ती" असा विपरीत अर्थ (अनेकदा, नव्हे बहुधा घेतला जातो तसा) घेतल्यास; शिवाय, कुठल्या तरी विशिष्ट दैवताची काही लौकिक फायद्यांसाठी केलेली आराधना म्हणजे भक्ती, असा अर्थ घेतल्यास जातिभेदांना खतपाणी घालण्याइतकी ही भक्ती अंधळी होऊ शकते. ही खरी भक्ती नव्हे; याचे भानही नसलेली कित्येक माणसे बेसूर आरत्या म्हणताना हरघडी दिसतात. बुद्ध, बोधिसत्त्व, शमतत्त्व या मूलबंधांविषयीची अनास्था दलित साहित्यिकांच्या बाबतीतही विपरीत परिणाम घडवू शकते. दलितांची अवहेलना ही केवळ एखाद्या विशिष्ट दलित व्यक्तीची, उदाहरणार्थ, माझी स्वतःची, अवहेलना नसून अवघ्या मानवतेची अवहेलना आहे; यासाठी मी क्रान्तीला प्रवृत्त झालो आहे; मी स्वतः दलित आहे म्हणून मी माझे व्यक्तिगत दुःख व्यक्त करीत आहे, असे नसून माणसाचा, मानवतेचा प्रतिनिधी म्हणून मानवतेच्या अवहेलनेतून फुटणारी वेदना माझ्यामधून वाहते आहे; हे भान विसरल्यास बोधिसत्त्वाचा मूलबंध उदित होणे अशक्य होईल. अर्थात शमाभावी, शान्तरसाभावी त्यांच्या उद्वेगाला विद्रोहाचे रसस्वरूप येणे अशक्य होईल. हे सर्व टाळावयाचे असेल तर शम, बुद्ध, बोधिसत्त्व, शिवाचे शान्त स्वरूप, इरॉस, कामदेव, मार या संकल्पनांमधील धर्मनिरपेक्ष मानसशास्त्रीय अर्थ नेटकेपणी समजून घेऊन त्यांचा निःशंक स्वीकार करणे आवश्यक आहे. हे शक्य झाले तर (नेणिवेच्या पातळीवर हे अनेकदा शक्य होत असते. जाणिवेच्या पातळीवर ते स्वीकारण्याचा फक्त प्रश्न आहे. त्यातून समीक्षादृष्टी स्पष्ट व्हावी म्हणून) शमावस्थेबरोबरच "सहकंपा" किंवा इरॉसतत्त्व रचनातत्त्व, किंवा आकृतितत्त्व दलितांच्या साहित्यांतही विनासायास कार्यरत होईल. येथे उदाहरणार्थ घेण्यात येणार असलेल्या दलित साहित्यकृतीमध्येही हे रचनातत्त्व स्वाभाविकपणे उपस्थित आहे असे दिसून येईल. जेथे या रचनातत्त्वाला बाधा येते आहे तेथे याचा निर्देश करावयाचा आहे. आकृतितत्त्वाविषयीचे विपरीत प्रतिपादन केले जाते तेथे त्याला विरोध करण्यात अयोग्य असे काही नाही. मात्र, मूलतः आकृतितत्त्वालाच नकार देणे म्हणजे अभिव्यक्तीलाच नकार देणे, सर्जनालाच नकार देणे, आस्वाद्यतलेलाच नकार देणे होय; हे येथवरच्या विवेचनामधून स्पष्ट व्हावे. सौंदर्याकृती [३५] म्हणजे सुबक अलंकरण, गोडगोड शब्दांची पखरण, असा कोणाचा समज असल्यास तो गैरसमज आहे, एवढे म्हणणे येथे पुरेसे आहे. भरताला तसे काही अभिप्रेत असते तर, बीभत्सरसाची (आठांपैकी) मुख्य चार रसांमध्ये गणना त्याने केली आहे, तशी ती केली नसती.

या अनुषंगाने चर्चा करण्यासाठी येथे (आटोपशीर व्हावे म्हणून) दोन छोटयाशा कविता घ्यावयाच्या आहेत. दलित साहित्यातील उदाहरणे घ्यावयाची तर कवितांमध्ये विद्रोहरस शिगेला पोहोचलेला असणे आवश्यक आहे. येथे निवडलेल्या कवितांमध्ये सवर्णांना मान्य असलेल्या, दलितांच्या मते वर्णव्यवस्थेचे, जातिभेदांचे समर्थन करण्यासाठी उपयुक्त ठरलेल्या, परमेश्वराशी सामना आहे. देव आणि दानवांना आस्वाद्य क्रीडा हवी होती म्हणून भरताने नाटयप्रयोग केला त्यात देवदानवांचे युद्ध हाच आशय होता. त्यातून आस्वादविषयक प्रश्न उपस्थित झाला. त्याचे निरसन भरताने ब्रह्मदेवाच्या तोंडून केले. येथेही परमेश्वराशी दोन हात केलेले असल्याने आस्वादविषयक प्रश्न उपस्थित होऊ शकतो. त्याचे निरसन भरत आणि अभिनवगुप्त यांच्या पद्धतीने करावे लागेल.

पहिली कविता अशी :

परमात्मा अमुचा । शत्रू सर्वकाळ
शोषकांचे बळ । हेतुशुद्ध
जळो त्याचे तोंड । वाणी होवो रांड
पोशिती कुभांड । आजहि जे
देवाच्या गळयाचा । घेइन मी घोट
चितारीन पाठ । खेटराने
जाळा ते आध्यात्म । भांडवली एक्का
चुलीमध्ये फेका । कर्मयोग
नागडयांनी साऱ्या । मशालून यावे
युद्धात ओढावे । माजोऱ्यांसी

दुसरी कविता अशी :

नका दावू आम्हा । देवाजीचा धाक
तोहि आम्हा साप । ठेचू तया

तुमचे आध्यात्म । आम्हालागी शिवी
त्याला आम्ही ओवी । गावी कशी
तुमच्या हेतूंची । साकारली मूस
संस्कृती तियेस । म्हणा तुम्ही
पाखण्डयांनो आता । मारू नका थापा
आम्ही झालो गुंफा । उत्थानाच्या

शब्दांची अस्त्रे बनविण्याची जिद्द काव्यदृष्टचा किती फलद्रूप झाली आहे याची प्रतीती या कवितांवरून येते. यांतील पहिली कविता पहिल्या शब्दापासून शेवटच्या शब्दापर्यंत विनाविघ्न धडाडत जाते. तिच्याविषयी अधिक विवेचन करण्याची आवश्यकता नाही. दुसऱ्या कवितेतील तिसरे कडवे मात्र खटकणारे आहे.[३६] " तुमचे आध्यात्म । आम्हालागी शिवी । त्याला आम्ही ओवी । गावी कशी " या जळजळीत उद्गारांनंतर " तुमच्या हेतूंची । साकारली मूस । संस्कृती तियेस । म्हणा तुम्ही " या ओळी भावनाभिव्यक्तीपेक्षा विशदीकरणात्मक वाटतात. त्यातही " साकारली मूस " हा शब्दप्रयोग सरळ सरळ बेसूर वाटतो. संपूर्ण कवितेची भावनाकृती त्यामुळे बिस्कटून तोल बिघडतो. हे कडवे गाळून पुढील कडवे आधीच्या दोन कडव्यांना जोडले तर तयार होणारी कविता अशी होईल—

नका दावू आम्हा । देवाजीचा धाक
तोहि आम्हा साप । ठेचू तया
तुमचे आध्यात्म । आम्हालागी शिवी
त्याला आम्ही ओवी । गावी कशी
पाखंडयांनो आता । मारू नका थापा
आम्ही झालो गुंफा । उत्थानाच्या

येथे " त्याला आम्ही ओवी । गावी कशी "च्या नंतर एकदम अंगावर उसळून येणारी " पाखंडयांनो आता । मारू नका थापा " ही ओळ कवितेच्या मूलभूत भाववृत्तीला एकदम वेगळे परिमाण देते. आणि पुढे " आम्ही झालो गुंफा । उत्थानाच्या " येथे ती विश्रान्त होते. यांतील " देवाजीचा धाक "—" तोही आम्हा साप ", " आध्यात्म "—" शिवी "—" ओवी ", " थापा " — " गुंफा " यांमधील भावनात्मक विरोध लक्षणीय आहे. अंतर्विरोधाने ताणलेल्या या पदांना जोडणाऱ्या " ठेचू तया ", " गावी कशी " आणि " उत्थानाच्या " या पदांनी कसे उन्नत केले आहे ते पाहण्यासारखे आहे. हे लक्षात घेतले तर गाळलेल्या कडव्यातील " म्हणा तुम्ही "चा विशदीकरणात्मक गारठा कवितेला किती मारक ठरतो आहे, हे स्पष्ट होते. पहिल्या कवितेत भावोद्रेकाचा स्रोत विनाविघ्न अधिकाधिक धारदार बनत " युद्धात ओढावे । माजोऱ्यासी "मध्ये विश्रान्त होतो. दुसऱ्या कवितेतील हे तिसरे स्पष्टीकरणात्मक कडवे म्हणजे आस्वादातील विघ्न ठरते. अभिनवगुप्ताच्या परिभाषेप्रमाणे पाहता " क्षप्रधानता " हे रसविघ्न कवितेला मारक ठरते आहे. या विघ्नाचे कारण सर्जनकालीन मन:स्थितीत शोधावे लागते. शम, साधारणीकरण, विश्वात्मकता यांमध्ये खण्ड पडल्यामुळे हे विघ्न निर्माण झाले. साधारणीकृत सर्जकाने आपले अनुभव आकारित करण्याचे कार्य चालविले असताना कलावंतामधील सामाजिक व्यक्तीने मध्येच व्यत्यय आणला. कलावंतामधील या सामाजिक व्यक्तीच्या भावनेचा दाब किती आहे, याची कल्पना सर्जकाला अचूक होती. म्हणून पहिले, दुसरे, चौथे ही कडवी त्याने कल्पनातीत तोलाने पेलून धरली. कलावंतामधील सामाजिक व्यक्तीला तेवढयाने समाधान वाटले नाही. " निजसुखादिविवशी भाव " त्याला स्वस्थ बसू देत नव्हता. त्याने स्वत:चे स्पष्टीकरण सर्जकावर लादले. त्यातून उलट विपरीत अर्थ कसा निघाला हे पाहण्यासारखे आहे. " मूस " या शब्दाशी सर्वसाधारणपणे चांगल्या अर्थाचे साहचर्य आहे. मुशीतून तावूनसुलाखून निघणे हे चांगल्या, कणखर वृत्तीचे लक्षण असते. " साकारणे " हा तर त्याहून चांगला, नव्हे, गोड शब्द. माणसाची चांगली स्वप्ने " साकार " होतात, प्रत्यक्षात येतात, तेव्हा ती अतिशय आनंदाची गोष्ट असते. " मूस " आणि " साकारली " या दोन शब्दांमुळे संस्कृतिरक्षकांचे " हेतू " अतिशय शुद्ध, निष्कलंक तावून-सुलाखून निघालेले आहेत, असा फार चांगला अर्थ निष्पन्न होतो. पण येथे तो विपरीत, बेसूर ठरल्यामुळे कवितेत सौंदर्य आणण्याऐवजी कुरूपताच आणतो. सुंदर शब्द अयोग्य ठिकाणी पडल्याने कसे कुरूप ठरतात त्याचे हे एक लक्षणीय उदाहरण आहे. सर्जकाच्या हाती स्वत:चा अनुभव सामाजिक व्यक्तीने नि:शंकपणे सुपूर्द केला असता तर या विपरीत अर्थाचा शिरकाव कवितेत झाला नसता. तसे झाले नाही. शमावस्थेमध्ये, काही काळ खण्ड पडला. उदित असलेली सहकंपा त्यामुळे, काही काळ अस्तंगत झाली. त्याबरोबरच कवितेची अखण्ड भावनाकृती अकारण खण्डित झाली. दाताखाली खडयासारखा सापडणारा हा तुकडा कलावंतामधील

सामाजिकाने[३७] मोठ्या आग्रहाने वाढलेला आहे. तो काढून टाकला तर उरलेल्या कडव्यांमधून निष्पन्न होणारा विद्रोहरसाचा काव्यपाक "व्यंजित सामान्यगुण-योगेन रसः" ठरतो आहे हे स्पष्ट व्हावे.

विद्रोहरसाची ही अत्यंत उत्कट उदाहरणे होत. दलितेतर सामाजिकांना साधारणीकरण ही मानसिक अवस्था प्राप्त झाली, शमावस्था प्राप्त झाली तर या किंवा अशा कवितांमधील आशयाचा आस्वाद विना-विघ्न घेता येईल. दलितांनी या कवितांचा आस्वाद घ्यावयाचा असेल तरी याहून वेगळी अट असू शकत नाही. "शम–शांता"च्या हिंदू आणि बौद्ध, दोन्ही मानसप्रतिमा रसशास्त्राच्या परंपरेत उपलब्ध आहेत हे आपण पाहिले आहे. आणि त्यांमागील मानसशास्त्रीय मूलबंध एकच आहे, हेही स्पष्ट झाले आहे. मात्र, शमावस्था येण्यासाठी, साधारणीकरण घडण्यासाठी प्रथम "स्वपरगतदेशकालविशेषावेशो" चा त्याग घडावा लागेल. मग, "हे दुःख, हा उद्वेग माझा, दलिताचा उद्वेग आहे; म्हणून ही कविता चांगली आहे." या वृत्तीने दलित व्यक्ती आस्वादास प्रवृत्त होणार नाही. "भावनेच्या अस्सल उद्रेकाचा हा कलाविष्कार आहे", ही विशुद्ध आस्वादकाची भूमिका त्याच्या ठायी उदित झालेली असेल. "हे माझे दलिताचे" दुःख, म्हणून तो उद्युक्त झाला असेल तर "निजसुखादिविवशीभाव" (ज्याप्रमाणे येथील कवीला मारक ठरला आहे) आस्वादामध्ये विघातक ठरेल. दलितेतर सामाजिकाचा "निजसुखादिविवशीभाव" आस्वादामध्ये आडवा आला तर "माझ्या, मी स्वीकार्य, शिरोधार्य मानलेल्या परमेश्वराला येथे लाखोली वाहिली असल्याने मला ही कविता तिरस्करणीय वाटते", असे तो म्हणू शकेल. "निजसुखादिविवशीभावा"च्या अमलाखाली, म्हणजे "स्वपरगतदेशकालविशेषावेशो" शिल्लक ठेवून या कवितांचा स्वीकार केला किंवा धिक्कार केला तरी दोन्ही पक्षी तो "आस्वाद-प्रमाद" ठरतो. लोकस्वभावा-मध्ये, व्यवहारी जीवनामध्ये हे एकवेळ खपून जाईल. मात्र, काव्यास्वादाच्या अलौकिक पातळीवर ही मंडळी पोहोचलेली नाहीत; म्हणून त्यांची कवितेविषयीची अनुकूल-प्रतिकूल विधाने ही आस्वादविषयक विधाने नसल्यामुळे काव्यचर्चेमध्ये दखल घेण्यासारखी नाहीत, असे म्हणावे लागेल. दोन्ही पक्षांच्या भूमिका आणि वृत्ती कलेच्या क्षेत्रात असमर्थनीय आहेत, असे म्हणावे लागेल. मात्र, आवश्यक अशी शमावस्था प्राप्त झाली तर दोन्ही पक्षी अस्सल कलास्वाद घेता येणे शक्य होईल. मग बोधिसत्त्व किंवा बुद्ध यांचे विश्वप्रेम (करुणा) आस्वादकाली "सहकंपा" म्हणून कार्यरत असेल. महादेवाचे शांत स्वरूप (रौद्र रूप नव्हे. रौद्र रूपाने कामदेवाला जाळले. शांत स्वरूप कामदेवाला "अंगी" किंवा "व्यभिचारी" भाव म्हणून आत्मसात करील.) इरॉस किंवा कामदेवाशी संयोग पावून आस्वा-दाची नजर निष्पन्न करील. या नजरेमुळे सवर्ण रसि-काला आस्वादोत्तर लौकिक जीवनातही सामाजिक प्रश्नांकडे पाहण्यासाठी सुयोग्य आध्यात्मिक नजर प्राप्त होईल. ती अशी–

सर्व चराचर सृष्टीप्रमाणे सर्व मानव वस्तुतः एकाच वैश्विक ऊर्जेचे, ईश्वरी शक्तीचे अंश आहेत. यांतील काही मानवांच्या समूहावर आम्ही काही समूहांनी अन्याय केला, शोषण केले. होणारा अन्याय शोषितांनी निमूटपणे सहन केला. दुसऱ्यावर अन्याय करणे आणि स्वतःवर होताना स्वतः तो सहन करणे, या दोन्ही घटनांमध्ये ईश्वरी शक्तीची अवहेलनाच घडत होती. आणि आम्हा सर्व मानवसमूहांमधील ईश्वरी अंशानेच ही अवहेलना, एका अर्थी, घडवून आणली होती. पण स्वतःचीही अवहेलना, आजवर या ईश्वरी शक्तीने स्वीकारली. कारण त्या शक्तीच्या दृष्टीने ती "लीला" होती. ईश्वरी "लीले"ला आपण प्रश्न विचारू शकत नाही. मात्र, आजचे दलित ही अवहेलना सहन करू शकत नाहीत. त्यांच्या अवहेलनेला तात्त्विक आधार देण्यासाठी ईश्वरी शक्तीचा आजवर दुरुपयोग करण्यात आला. त्या उद्वेगाच्या भरात ईश्वराच्या "गळ्याचा घोट" घेण्यास आणि त्याची "पाठ खेटराने चितारण्यास" ते उद्युक्त झाले आहेत. ही सर्व ईश्वरी "लीलाच"च आहे. सामाजिक समतेविषयीचा त्यांचा हा आग्रह ईश्वरी इच्छेतूनच निर्माण झाला आहे. अन्यथा तसा तो होणे अशक्य होते. स्वतःच्या अवहेलनेबरोबर जो ईश्वर त्यांनी आजवर आमच्याइतकाच आस्थेने स्वीकारला होता त्यालाच आता ते शत्रू समजताहेत, हे ईश्वरी "लीले"चेच द्योतक आहे. त्यांचे हे साहित्य "कला" या अर्थाने ईश्वरी "लीला"च ठरते. कलादृष्टी-मुळे ईश्वरी लीलेकडे पाहण्याची ही नजर लाभली, हे भाग्य.

हिंदू धर्मामध्ये ईश्वरवादापासून निरीश्वर वादा-पर्यंत सर्व प्रकारच्या तात्त्विक भूमिका घेतलेल्या आहेत. हे मूळचे मूर्तिपूजाविरोधक मूर्तिपूजेचा निःशंक स्वीकार

करण्यास तयार झाले त्या वेळीही अशी व्यापक नजर उपकारक ठरली होती. दलितांनी अंगीकारलेले आदर्श-विषयक, तात्त्विक मूर्तिभंजन भारतीय अध्यात्माला अपरिचित नाही. शमावस्थेबरोबर निष्पन्न होणारी कलादृष्टी अशा रीतीने लौकिक जीवनातही फलदायी ठरणारी आहे. तिचा निःशंक स्वीकार करता आला तर सामाजिक परिवर्तन फार दूर नाही. कला आणि जीवन यांचा परस्परसंबंध अशा प्रचारनिरपेक्ष रीतीने समजून घेता येतो.

संतांनी भक्तिकाव्याची लेणी अभंगांमधून कोरली. या कवितांमध्ये परमेश्वराशी लढा आहे, मूर्तिभंजन आहे. मात्र, तेही अभंगांच्या लेण्यांतून कोरलेले आहे. ही घटना विलक्षण अर्थपूर्ण आहे. संतांची अभंगवाणी प्रस्तुत कवीच्या अंतःकरणाला भिडली नसती तर मूर्तिभंजनाच्या आवेगात हे अभंगाचे लेणे कोरले गेले नसते. संताचे (ज्ञान) आत्मज्ञान, भक्तिप्रेम (सह-कंपा) येथे मूर्तिभंजनाला अभंगत्व देते आहे. म्हणून लोकस्वभावातील यशवन्त मनोहरनामक व्यक्तीचे मूर्तिभंजन कलेच्या अलौकिक पातळीवर पोहोचते आहे. व्यवहारी कलाकृतीच्या यशाचे सर्व श्रेय व्यक्तीलाच मिळते, हा एक लौकिक व्यवहार झाला. मात्र, खरे पाहता, सर्जनकाली ही व्यक्ती स्वतःमधून शम-स्वरूप सर्जकाला जागवू शकते, एवढ्यासाठीच हे श्रेय तिला द्यावयाचे असते. सर्जनकाली ही व्यक्ती सर्जकाच्या अंकित राहू शकते, एवढ्यासाठीच हे श्रेय तिला देणे भाग पडते. ती श्रेष्ठ, कनिष्ठ वगैरे असते म्हणून तिची कलाकृती श्रेष्ठ-कनिष्ठ असते, असे नसून तिच्या हातून घडणाऱ्या सर्जनामुळे ती श्रेष्ठ ठरत असते. लोकस्वभा-तील व्यक्ती म्हणून तुकाराम, मर्ढेकर, यशवन्त मनोहर ही अस्तित्वे परस्परांहून फार वेगळी आहेत. त्यांच्या-मधून कलाकृतीत अवतरणाऱ्या आशयाचे स्वरूप आणि शक्ती वेगवेगळी आहे. मात्र, आशय आकारित होण्याची अभंगीय रीती या तिघांनाही समान आणि जवळ-जवळ तितकीच उत्कट आहे. म्हणूनच परमेश्वरी शक्तीला अगदी विरुद्ध दिशेने सामोरे जाऊन सामना करतानाही उत्कट अभंग निर्माण झालेले येथे दिसतात. वस्तुतः सर्जक कलावन्त म्हणून सर्वच कलावंतांच्या अंतःकरणांतून शान्तरसाची, महारसाची एकच वैश्विक तार छेडली जात असते. म्हणून महारस किंवा शान्तरस हाच सर्वतोपरी महत्त्वाचा, अशी भूमिका अभिनवगुप्ताने घेतली. अर्थात, विद्रोह-रसासह सर्व रस शेवटी शान्तरसामध्येच विश्रान्त होत असतात. त्यांचे लौकिक दृष्टीने दिसणारे चेहरे त्या त्या कालापुरते ते ते रंग घेऊन येतात, म्हणून त्यांना शृंगार, वीर, रौद्र, विद्रोह इत्यादी नावे, तेवढ्या-पुरती द्यावी लागतात. यात कलेच्या दृष्टीने अस्वाभा-विक असे काहीही नाही. म्हणून विद्रोहरस हा भरतोक्त रसांइतकाच आजच्या सामाजिक, सांस्कृतिक वातावरणात स्वाभाविक आणि अपरिहार्य आहे, असे म्हणावे लागते.

या निबंधाची सुरुवात, भरताच्या रीतीनुसार " अथविद्रोहरसमेवाभिधास्यामः "[३८] अशी करणे उचित ठरले असते. पण दलित साहित्यिकांना रसशास्त्राविषयी विश्वास नसल्यामुळे तसे करणे व्यर्थ होते. आता त्यांना हा विश्वास आणि त्याबरोबरच स्पष्ट समीक्षादृष्टीसह आत्मविश्वासही वाटू शकतो आहे, म्हणून या निबंधाचा शेवट परंपरेच्या रीतीने करण्यात औचित्य आहे.

" इति भारतीय रसशास्त्रांतर्गत विद्रोहरसविवरणं समाप्तम् । "

याप्रमाणे भारतीय रसशास्त्रांतर्गत विद्रोहरसाचे विवरण समाप्त होत आहे.

या निबंधात अभिनवगुप्ताच्या एका विधानाचा उल्लेख यापूर्वी आलेला आहे. ते येथे जोडल्यास उचित ठरेल. ते विधान असे—

" न चैतद् मुनेर्न संमतम् । "

" भरतमुनीला हे संमत नाही, असे नव्हे. "

संदर्भग्रंथांची यादी

१. आधुनिक मराठी साहित्याची समीक्षा आणि रससिद्धान्त— ले. तर्कतीर्थ लक्ष्मणशास्त्री जोशी, व्हीनस प्रकाशन, पुणे; १९७२.

२. भारतीय साहित्यशास्त्र— ले. ग. त्र्यं. देशपांडे; (दुसरी आवृत्ती); पॉप्युलर प्रकाशन, मुंबई, १९६३.

३. रस-भाव विचार— ले. प्रा. र. प्रं. कंगले, महाराष्ट्र राज्य साहित्य संस्कृती मंडळ, मुंबई, १९७३.

४. Shantarasa and Abhinavaguptas Philosophy of Aesthetics– By J. L. Masson & M. V. Patwardhan; Bhandarkar Oriental Research Institute, Poona, 1969.

५. Sahityadarapan of Vishwanatha– By– P. V. Kane; Published by the author; Second Edition; 1923.

६. " रसगंगाधर "– अनु. प्रा. रा. ब. आठवले; टिळक महाराष्ट्र विद्यापीठ; १९५३.

७. भारतीय संगीत– प्रा. कृ. ग. मुळे; लेखकच प्रकाशक; १९४०.

८. Sangitratnakar– Edited by Pandit Subramanya Shastri; The Adyar Library; 1943.

९. उत्थान गुंफा– ले. यशवंत मनोहर; प्रबोधन प्रकाशन, औरंगाबाद; १९७७.

१०. योगवासिष्ठ– भाषान्तरकार : रामकृष्ण वासुदेव बर्वे; संशोधक : भास्कर रघुनाथ पावगीशास्त्री; प्रकाशक : गणेश विष्णु चिपळूणकर मंडळींचे व्यवस्थापक– पांडुरंग ठकार; १९१६.

११. Saptapadarthi of Shivaditya– Edited by D. Gurumurti; Theosophical Publishing House, Adyar, Madras; 1932.

१२. Memories, Dreams, Reflections– by C. G. Jung.; Vintage Books; New York; 1963.

१३. Gestalt Therapy– Authors 1) Fredrik S. Perls,
2) Ralph F. Herfferline,
3) Paul Goodman.
Publishers– Bantam Edition– (Crown Publishers); New York; 1977.

१४. The Myth of Analysis– by James Hillman; Harper Colophon Books; Harper & Row Publishers; New York; 1972.

१५. Re-Visioning Psychology– by James Hillman; Harper Celophen Books; New York; 1975.

१६. Great Dilogues of Plato–Translation W. H. D. Rouse; Mentor Book– Chicago; U. S. A.; 1956.

तळटीपा

१. हा निबंध समाजप्रबोधन पत्रिकेच्या मार्च-एप्रिल १९७१ च्या अंकात प्रसिद्ध झाला होता.

२. त्याविषयीची धावती चर्चा प्रस्तुत लेखकाने " संस्कृतिसर्जन आणि भारतीय " या मौज १९८६ च्या दिवाळी अंकात प्रसिद्ध झालेल्या लेखात केली आहे.
आदिमतेविषयीच्या संदर्भासाठी पाहा– " आदिम कला " ले. संभाजी कदम– " विश्वकोश ".

३. या निबंधाच्या प्रस्तुतच्या नवा संस्करणानंतर आता पूर्वीचा निबंध अनावश्यक ठरण्याची शक्यता आहे.

४. " उद्वेगा "चा अर्थपरिघ येथे पुरेसा स्पष्ट झाला आहे असे समजतो. उद्वेग म्हणजे हतबल करणारी निष्क्रियता नव्हे. निवळ वैतागही नव्हे. वैतागाच्या भरात कृतीविषयीचा विवेक सुटतो. हे स्पष्ट असल्याने या चर्चेमध्ये आता " उद्वेग " ही संज्ञा बनली आहे.

५. मुळात " रस " ही संज्ञासुद्धा व्यवहारातील सामान्य शब्दापासून बनलेली आहे. ' रस ' म्हणजे काही खाद्यपदार्थ; आणि रसशास्त्रावरील व्याख्यान म्हणजे पाकशास्त्रावरील भाषण, असा

सामान्य माणसाचा गैरसमज होऊ शकतो, याचा अनुभव प्रस्तुत लेखकाने घेतलेला आहे. भरतानेही " रस इति कः पदार्थः ?" असा प्रश्न चर्चेच्या ओघात विचारला आहे. त्याचा एक अर्थ खाद्यपदार्थ असा असू शकतो. आणि त्या अर्थाने खोचक किंवा अज्ञानजन्य प्रश्न विचारणारे लोक त्याच्या काळातही असणे शक्य आहे. भरताच्या " व्यभिचारी भाव "मधील ' व्यभिचारी ' या शब्दाचा व्यवहारातील अर्थ या संज्ञांमध्ये स्वीकारला तर अनवस्था प्रसंग येईल.

६. व्यक्तित्व विसरणे याविषयीची त्रोटक चर्चा या निबंधात पुढील भागात यावयाची आहे.

७. कृ. ग. मुळे यांनी आपल्या " भारतीय संगीत " या ग्रंथात भरताचा पुढील श्लोक उद्धृत केला आहे–

एवं गीतं च वाद्यं च नाट्यं च विविधाश्रयम् ।
आलातचक्रप्रतिमं कर्तव्यं नाट्ययोक्तृभिः ॥७॥

याचे त्यांनीच दिलेले भाषान्तर पुढीलप्रमाणे– " नाट्यदिग्दर्शकांनी (directors) गायन, वादन व नाट्य यांचा क्रम व संबंध अशा कौशल्याने ठेवावा की, कोलीत (आलात) वेगाने फिरविले असता जसे पाहणाराला ते अखण्ड तेजोवलयासारखे दिसते त्याप्रमाणे नाट्यप्रयोगाची रसमयता अखंड चालली आहे असे प्रेक्षकांना वाटावे."

८. अभिनवगुप्ताने मांडलेल्या शान्तरसाच्या उपपत्तीची चर्चा करताना या निबंधाच्या पुढील भागात " शम " ही आत्मज्ञानाची अवस्था " लौकिक " आणि तीतून निष्पन्न होणारा " शान्तरस " हा अलौकिक असे स्वतः अभिनवगुप्त म्हणतो हे दिसून येणार आहे.

९. हे अभिनवगुप्तालाही माहीत होते. त्याविषयीचे त्याचे विधान शान्तरसाविषयीच्या चर्चेच्या वेळी या निबंधात येणार आहे. आजवरच्या संस्कृत पण्डितांपैकी एकानेच याविषयीचे निःसंदिग्ध स्पष्टीकरण केलेले आहे. त्याविषयीचा उल्लेख पुढे येत आहे.

१०. सिंहभूपाल हा संस्कृत पण्डित शूद्र राजा असल्याची माहिती तो स्वतः आपल्या प्रास्ताविकात देतो. दलित साहित्यिकांना ही माहिती मजेशीर वाटावी.

११. मात्र, व्यंजनविषयक समग्र चर्चा या निबंधातील विचारप्रवाहात बसणे शक्य नसल्याने त्यासाठी एक वेगळे परिशिष्ट या निबंधाला जोडण्यात येत आहे.

१२. आयुर्वेदातील प्रसिद्ध संशोधक विचारवंत वैद्य रमेश नानल यांची " मधुजीवन "मधील भाष्ये या दृष्टीने पाहण्यासारखी आहेत. अगदी या ऑक्टोबरच्या अंकातही अशी सामग्री सापडेल.

१३. सर्व संदर्भग्रंथांची सूची या निबंधाच्या शेवटी दिली आहे. तीत लक्ष्मणशास्त्रींच्या या ग्रंथाचा समावेश आहे.

१४. अ) " व्यभिचारिभावाश्चापस्मारोद्वेगावेगमोहव्याधिमरणादयः ॥ "
ब) " उद्वेजनैश्च बहुभिर्बीभत्सरसः समुद्भवति । "

१५. त्या अनुषंगाने प्रस्तुत लेखकाला सुचणारे विचार या लेखाच्या मर्यादेत बसणार नाहीत.

१६. म्हणून या व्यंजनेतून आनन्दवर्धनाचा ध्वनिसिद्धान्त निष्पन्न झाला. याविषयीचा निर्देश ग. त्र्यं. देशपांड्यांनी केला आहे.

आनन्दवर्धनाने आपल्या सर्जनविषयक कारिकेमध्ये कवीला दोन प्रकारची दृष्टी असते, असे म्हटले आहे. एक दृष्टी वाच्यार्थाच्या अंगाने जाणारी, " परिनिष्ठितार्थविषया ". ती वर्णनात्मक असते. त्यापलीकडचा वर्णनातीत अर्थ निष्पन्न करणारी दृष्टी म्हणजे " वैपश्चिती " किंवा प्रतिभादृष्टी होय. ती कारिका पुढीलप्रमाणे–

या व्यापारवती रसान् रसयितुं काचित् कवीनां नवा ।
दृष्टिर्या परिनिष्ठितार्थविषयोन्मेषा च वैपश्चिती ॥

ते द्वे अप्यवलम्ब्य विश्वमनिशं निर्वर्णयन्तो वयं ।
श्रान्ता नैव च लब्धमब्धिशयन त्वद्भक्तितुल्यं सुखम् ॥

कलासर्जनाविषयीची इतकी हृद्य जाण दाखविणारा आनंदवर्धन हा अभिनवगुप्ताप्रमाणे अपवादात्मक विचारवंत. कारण ही कारिका त्याने स्वतः रचिली आहे. विरोधालंकाराने युक्त असलेल्या अर्थांतरसंक्रमित वाच्यध्वनीचे उदाहरण म्हणून त्याने ती दिली आहे. हे वाचलेले असूनही ध्यानी न घेतल्यामुळे आधुनिक भाष्यकार पंडितांनी तिचे जे अजब अर्थ लावले आहेत त्यांची ओळख जिज्ञासूंना करून द्यावयाची तर स्वतंत्र लेखच लिहावा लागेल.

१७. या निबंधाच्या शेवटच्या भागात आपण, एक व्यक्तिगत हस्तक्षेपामुळे आलेल्या विघ्नाचे आणि एक संपूर्ण निर्विघ्नतेचे, अशी दोन उदाहरणे घेणार आहोत.

१८. अभिनवगुप्ताच्या मांडणीत अभिप्रेत असलेला, पण पूर्णतः स्पष्टपणे न मांडलेला, हा भाग प्रस्तुत लेखक स्पष्ट करीत आहे. स्वतःच्या सौंदर्यशास्त्रीय व्यूहात प्रस्तुत लेखक या प्रश्नांची मांडणी वेगळ्या रीतीने करतो. येथे ती या मुद्द्यांच्या संदर्भापुरती, तेवढ्याच प्रमाणात आणि त्यांच्याशी जुळेल अशाच रीतीने करणे भाग आहे. "द्रष्टा आणि दृष्ट" किंवा "ज्ञाता आणि ज्ञेय" किंवा "प्रमाता आणि प्रमेय" यांविषयीचा विचार पुढे शान्तरसाच्या विवेचनाच्या वेळीही येणार आहे.

१९. या तत्त्वज्ञांची नावे इतिहासगडप झाली असे भाषान्तरकारांनी तळटीपेत नमूद केले आहे. होमर मात्र अमर झाला.

२०. ही बौद्ध तत्त्वज्ञानाची एक शाखा.

२१. त्या कारिकेचा थोडक्यात अर्थ असा :
"हे अब्धिशयन विष्णो ! कवींना प्राप्त होणाऱ्या दोन्ही प्रकारच्या दृष्टींचा अवलंब करून आम्ही तुझे अहर्निश निर्वर्णन केले. पण आम्ही थकलो. तुझ्या भक्तीशी तुलना होऊ शकेल असा आनंद आम्हाला लाभला नाही. (श्रान्ता । नैव च लब्धमब्धिशयन त्वद्भक्तितुल्यं सुखम् ॥) असा प्रथम-दर्शनी भासणारा वाच्यार्थ विरोधालंकाराने वाच्यार्थ बनूनच तयार होऊ शकतो तो कसा, त्याचे उदाहरण म्हणून त्याने ही कारिका दिली आहे. तदनुसार वाक्य वेगळ्या ठिकाणी तोडून पाहिल्यास तो असा होतो. "मात्र आम्ही थकलो नाही. (श्रान्ता नैव च । लब्धमब्धिशयन त्वद्भक्तितुल्यं सुखम् ॥) तुझ्या भक्तीशी तुल्यबल होईल असा आनंद आम्हाला लाभला." हाही वाच्यार्थच आहे. त्याचे प्रतिस्पष्टीकरण करून शेवटी अभिनवगुप्त "तदानन्दविप्रुण्मात्रावभासोहि रसास्वादः ।" अर्थ– "त्या आध्यात्मिक आनंदाचा आकारित होणारा थेंब म्हणजे रसास्वाद होय."

२२. मानवाच्या आदिम जीवनात धर्म आणि कला यांचा अभेद होता. म्हणूनच आदिम वारसा लाभलेल्या तांत्रिकासारख्या पंथामध्ये कला आणि तत्त्वज्ञान यांचा अभेद होता. आध्यात्मिक अनुभव आणि कलानुभव यांचे गोत्र असे मूलतः एकच आहे.

२३. स्थायी म्हणजे स्थैर्य देणारा. हा अर्थ अभिनवगुप्ताला माहीत होता हे यावरून दिसते. आधुनिक भाष्यकारांचे त्याकडे लक्ष गेलेले नाही. ही उपमा स्थायीच्या संदर्भात पुनःपुन्हा येते, हे ते नमूदही करतात आणि तरीही स्थायी म्हणजे "permanent sentiments" असा अर्थ लावतात.

२४. योगवासिष्ठात शम ही संज्ञा तर आलीच आहे. शिवाय, परमार्थप्राप्तीसाठी प्रयत्नांची आवश्यकता आहे, निष्क्रियता तिरस्करणीय आहे, हे पटवून देताना दैववादाचे अत्यंत परखड भाषेत खण्डन केले आहे. आजच्या बुद्धिवाद्यांनाही आश्चर्य वाटावे इतके ते आधुनिक आहे.

२५. ही सर्व तर्कप्रक्रिया अभिनवगुप्तासारख्या तत्त्वज्ञाला निश्चितच अभिप्रेत असली पाहिजे. ती लक्षात न घेता ज्ञाता आणि ज्ञेयविषयक विचार मांडता येणे शक्य नाही. अभिनवभारतीच्या

हस्तलिखितातील लिपिलेखकाच्या हातून घडलेले पाठदोष टाळून डॉ. राघवन यांनी संपादन करताना सुधारित वाक्ये तयार केली ती पुढीलप्रमाणे : "आत्मनश्च व्यतिरिक्तस्य विषयस्यैव ज्ञानम् । परो ह्येवमात्मा अनात्मैव स्यात् ।" ज्ञाता-ज्ञेय द्वंद्वभावाच्या दृष्टीने ती अत्यंत योग्य ठरतात. मात्र, आपणास त्यांचा काही बोध होत नाही असे मॅसन–पटवर्धन या पण्डितांचे म्हणणे. कंगलेंचेही तसेच म्हणणे.

२६. "न चैतद् मुनेर्न संमतम् ।" दोन नकारांमधून अभिनवगुप्ताने असे होकारार्थी विधान केले आहे.

२७. स्थायी म्हणजे स्थैर्य देणारा. कलाकृतीमध्ये सर्वांना एकत्र बांधणारा. कलाबाह्य जीवनात तो स्थायी असतो की नाही, याचा येथे काहीही संबंध नाही; हे अभिनवगुप्ताला पूर्णतः समजलेले होते, आणि मान्यही होते, हे या विधानावरून दिसते.

२८. "दयावीर" रसाच्या संदर्भात "नागानंद" या बौद्ध (आशयाच्या) नाटकातील जीमुतवाहन या पात्राचा उल्लेख अभिनवगुप्ताने केलेला आहे. (अन्य कुठल्याही नाटकाचा उल्लेख अभिनवगुप्ताने केलेला नाही.) हे नाटक त्या काळात लोकप्रिय असावे. जीमुतवाहनाविषयी त्याने केलेल्या विधानावरून बोधिसत्त्वाची सर्व लक्षणे त्याच्यामध्ये असावीत असे दिसते. बुद्ध आणि त्याचे तत्त्वज्ञान याविषयी अभिनवगुप्ताला आदर असल्याचे दिसते, असे मॅसन–पटवर्धन यांनी म्हटले आहे.

२९. तांत्रिकांची चित्रे आणि युंगच्या समष्ठी नेणिवेच्या सिद्धान्तामधील गाभा असलेला "मण्डल" सिद्धान्त यांबद्दलचे ज्ञान नसेल तर बिंदुस्थानी कल्पावयाच्या या शान्त स्वरूपाविषयीचा बोध भाषान्तरकारांना होणार नाही. कंगलेंनी "प्रकल्पयेत"चे भाषान्तर करताना असेच घडले आहे.

३०. आठ स्थायींच्या यादीनंतर तेहतीस व्यभिचारींची यादी देताना भरताने "निर्वेद" प्रथम दिला आहे म्हणून तो स्थायी आणि इतर बत्तीस व्यभिचारींच्यामध्ये पडतो, हे अभिनवगुप्ताचे म्हणणे समजून घेतले तर या "बिंदु-ब्रह्माण्डा"च्या सर्वंकष आकृतीची कल्पना आपणास अधिक प्रत्ययकारी होऊ शकते. केंद्रस्थानी शमोद्भूत शान्त. तो फक्त बिंदुरूप. पण हा बिंदू ब्रह्माण्डरूप धारण करतो तेव्हा परिघप्रदेशात भरतोक्त आठ स्थायी प्रथम दिसतील. "शमा"च्या तुलनेत मात्र तो व्यभिचारी. याबाहेर आणखी एक मण्डल काढून त्यात भरतोक्त बत्तीस (आठ चोक बत्तीस) व्यभिचारी बसविता येतील. त्यांचे चित्रण कसे करायचे ? की त्यांचा फक्त प्रतीकरूप निर्देश करावयाचा, हे नंतर ठरविता येईल. पण उरलेल्या बत्तीसांची मांडणी करता येण्यासाठी मण्डलाकृती उपयुक्त आहे. त्यासाठी स्थायीबरोबर व्यभिचारींची विभागणी काटेकोर सारख्या संख्येने केली पाहिजे असे नाही. शान्ताच्या विश्वव्यापकतेची कल्पना करताना, चित्रकार असलेल्या, प्रस्तुत लेखकाला अशी मांडणी सुचणे, हे येथे स्वाभाविक आहे.

३१. "आत्मनश्च व्यतिरिक्तस्य विषयस्येव ज्ञानम् । परो ह्येवमात्मा अनात्मैव स्यात् ।" यामध्ये स्वीकारलेली तर्कपरंपरा प्रत्यभिज्ञेच्या संदर्भात चुकीची आहे असा आक्षेप येण्याचा संभव आहे. कारण द्रष्टा आणि दृश्य, ज्ञाता आणि ज्ञेय यांचा अभेद प्रत्यभिज्ञा सिद्धान्तात मानला जातो. म्हणजे द्वंद्वभाव अस्वीकार्य ठरतो. तत्त्वज्ञानकोशातील बार्लिंगे यांनी लिहिलेल्या नोंदीवरून असा समज होतोही. मात्र व्ही. ए. देवसेनापती यांनी लिहिलेल्या त्याच विषयावरील नोंदीत पुढीलप्रमाणे अधिक नेटके स्पष्टीकरण आहे. "प्रत्यभिज्ञा म्हणजे आपला आत्मा आणि शिव यांत तादात्म्य असल्याची जाणीव. ही गोष्ट गुरूच्या साहाय्याने, तसेच गुरूने सांगितलेल्या मार्गाबद्दल साधकाच्या मनात भक्ती व दृढता असेल तर शक्य होते." म्हणजे हा तादात्म्यभाव गुरूच्या मदतीने साध्य व्हावयाचा आहे. "ज्ञाता-ज्ञेय" तादात्म्य हा तात्त्विक सिद्धान्त नसून अंतिम साध्य आहे. तत्त्वविचाराच्या तार्किक पातळीवर द्वंद्वभाव गृहीतच आहे.

३२. मॅसन–पटवर्धनांनी या विधानाचा विपरीत अर्थ केला आहे. " अवभास " चा manifestation हा अर्थ टाळून " आभास " असा अर्थ केला आहे. कलासर्जनाविषयीचे विपरीत आकलन याला कारणीभूत आहे.

३३. भाषांतरकार आठवल्यांना जगन्नाथाचे हे विधान अकारण धाडसी वाटते.

३४. इरॉस आहे म्हणूनच कलानिर्मिती शक्य होते. निसर्गातील जडाचा ईश्वरी चैतन्याशी संयोग घडवून आणण्याचे कार्य इरॉस करतो. म्हणून जडामध्ये सौंदर्याची प्रतीती येते. सर्जनकाली कलावंतामधूनही इरॉस कार्यरत असतो. म्हणून कापरासारख्या उडून जाणाऱ्या या चैतन्यरूप सौंदर्याला जड माध्यमामधून कायम स्वरूपात आकारित करण्याचे सामर्थ्य कलावंताला प्राप्त होते, असे मायकेलेंजेलो या प्रबोधनकालीन चित्रकाराचे म्हणणे आहे. आजच्या मानसशास्त्राचा मागमूसही नव्हता त्या काळात इरॉस या मानसशास्त्रीय मूलबंधाचे समर्थन कलेतील मूलभूत महत्त्वाचे तत्त्व म्हणून मायकेलेंजेलोने केले. ही विलक्षण गोष्ट आहे.

३५. " सौंदर्य-वस्तूचे संघटन " या निबंधात प्रस्तुत लेखकाने सौंदर्याकृतीची किंवा लयतत्त्वाविषयीची चर्चा केली आहे. त्या निमित्ताने मर्ढेकरांच्या लयविषयक त्रुटीही दाखवून दिल्या आहेत. हा निबंध महाराष्ट्र साहित्य पत्रिकेच्या हीरक महोत्सवी अंकामध्ये १९६९ साली प्रसिद्ध झाला आहे.

३६. दलित साहित्य संमेलनात मूळचा निबंध वाचीत असताना या दोन्ही कवितांचा समावेश केला होता. मात्र वेळेअभावी काव्यदोषांची चर्चा करणे त्या वेळी शक्य झाले नव्हते.

३७. सर्जकाला सामाजिक व्यक्तीच्या अनुभवाचा आकार स्पष्ट दिसतो. सामाजिक व्यक्तीला दिसत नाही. सर्जकाला त्यासाठी शब्द अचूक सापडतात. सामाजिक व्यक्तीला सापडत नाहीत. हे यावरून स्पष्ट होते.

३८. " अभिधास्यामः " हे बहुवचनी क्रियापदाचे रूप. रससंख्या अनंत असू शकते अशी भूमिका घेणाऱ्या पूर्वसुरींचा प्रतिनिधी म्हणून एकवचनी रूपाऐवजी बहुवचनी रूप वापरणे प्रस्तुत लेखकाला योग्य वाटते.

संमेलनात वाचलेल्या मूळ निबंधातील शेवटचा भाग अशाच रीतीने मांडला होता. दलित साहित्यिकांच्या प्रतिक्रियाही त्याला संवादी होत्या. या विस्तारित निबंधात तीच रीत स्वीकारली आहे.

⊙ ⊙ ⊙

अनुक्रमणिका

भारतातील समकालीन कलेतील भारतीयत्वाचा शोध

बाबुराव सडवेलकर

एकोणिसाव्या शतकापर्यंत भारतातील शिल्प-चित्र इत्यादी दृक्कला व पाश्चिमात्य देशांतील तत्सम कला यांच्यामध्ये देवाण-घेवाणीचा प्रश्नच निर्माण झाला नाही. अठराव्या शतकाच्या अखेरीपासून इंग्रज फ्रेंच, पोर्तुगिज, डच इत्यादी व्यापारी अव्याहतपणे भारतात येऊ लागले. हळूहळू त्यांची मूळची भूमिका बदलून त्यांनी या देशात राजकीय सत्ता प्रस्थापित करण्यास सुरुवात केली. इंग्रजांनी फार मोठी मजल मारली व फार मोठ्या भूप्रदेशावर आपली सत्ता एकोणिसाव्या शतकाच्या मध्यापर्यंत स्थापन केली. या काळामध्ये जेम्स वेल्स, डॅनियल, चिनारी यांच्यासारखे चित्रकार भारतात आले व देशभर प्रवास करून त्या वेळच्या भारताची अगणित चित्रे निर्माण केली. त्यांच्या चित्रांतून भारतीय चित्रकार-कारागिरांना आभासात्मक वास्तववादी (Illusionistic Realism) अशी वेगळीच चित्रशैली पहावयास मिळाली. या चित्रशैलीने भारतीय चित्रकारांना आकर्षित केले. कारण या काळात राजकीय अस्थिरतेमुळे लघुचित्रे, भित्तिचित्रे, सचित्र पोथ्या इत्यादी पारंपरिक कला राजाश्रयाविना पोरक्या झाल्या होत्या. कलांना नवे आश्रयदाते लाभले ते ब्रिटिश अधिकारी. पाटणा, आग्रा, मुर्शिदाबाद, दिल्ली इत्यादी ठिकाणच्या पारंपरिक चित्रकारांनी ईस्ट इंडिया कंपनीच्या अधिकाऱ्यांना आवडतील अशी नव्या शैलीची, म्हणजे ब्रिटिश चित्रकारांची चित्रे पाहून तयार झालेली, चित्रे रंगविण्यास सुरुवात केली. अशी असंख्य चित्रे आज "कंपनीशैली" या नावाने ओळखली जातात. या शैलीतील हजारो चित्रे लंडनमधील 'व्हिक्टोरिया अँड अल्बर्ट म्युझियम' आणि 'इंडिया ऑफिस लायब्ररी'मध्ये जतन करून ठेवण्यात आली आहेत. आपल्या दोन हजारांहून अधिक काळ चालत आलेल्या कलापरंपरेचा खरा अस्त कुठे सुरू झाला, याची स्पष्ट कल्पना त्या चित्रांवरून येते.

भारतामध्ये यापूर्वीही भारताबाहेरील सत्ता-सम्राटांनी केव्हा केव्हा आपले स्वामित्व स्थापन केले होते व त्याचा परिणाम आपल्या दृक्कलांमध्ये परिवर्तन होण्यामध्ये झाला होता. इसवी सनापूर्वी ३०० वर्षे भारताच्या उत्तरेस अलेक्झांडरची स्वारी झाली. त्या वेळी ग्रीक कलावंतांचा प्रभाव तिथल्या बौद्ध कलांवर पडून एक नवी शैली निर्माण झाली. तिला 'गांधारशैली' म्हणतात. गांधारकलेतील बुद्धप्रतिमा एका सौष्ठवसंपन्न राजस पुरुषाची वाटते; परंतु ती मथुरा, सारनाथ किंवा अजिंठा येथील बुद्धप्रतिमेसारखी अतिमानवी, चिंतनमग्न, सुंदर मानवाकृतीपेक्षा विलक्षण प्रमाणबद्ध व पाहणाऱ्याच्या मनात एक वेगळाच गूढभाव निर्माण करणारी अशी वाटत नाही. शरीराचे केवळ प्रमाणबद्ध बाह्यस्वरूप ग्राह्य मानून चैतन्यरूप दैवताची प्रतिमा साकार करू पाहणे हा ग्रीकांचा कलाविचार भारतीय कलासंप्रदायाशी जुळणारा नसल्याने गांधारशैली भारतात तशी रुजली नाही, व फार काळ टिकलीही नाही.

यापेक्षा थोडे वेगळे उदाहरण मोगल लघुचित्रशैलीचे. उत्तरेतून सोळाव्या शतकात बाबराने भारतात प्रवेश केला व आपले राज्य स्थापन केले (१५२६–१५३०). तो कलेचा भोक्ता होता. त्याने दोन पर्शियन चित्रकारांना खास बोलावून चित्रशाळा स्थापन केल्या. पर्शियन चित्रशैलीचा मात्र भारतीय चित्रकारांनी स्वीकार केला कारण त्या शैलीची जातकुळी भारतीय शैलीशी मिळतीजुळती होती. वस्तुमात्राचे गाढ निरीक्षण करून, चिंतन-मननाद्वारे आपल्या कल्पनाविश्वात ओघवत्या लावण्यपूर्ण रेषांनी व सुखद रंगछटांनी सुंदर चित्रप्रतिमा निर्माण करणे हे पर्शियन कलेचे खास वैशिष्ट्य. अजिंठ्यापासून चालत आलेल्या भारतीय चित्रकलेचे सौंदर्यशास्त्रीय तत्त्वज्ञान याहून वेगळे नव्हते. म्हणून मोगल कला भारतीय कलेत सामावून गेली व त्यायोगे पुढे राजपूत कलाही अधिक संपन्न झाली. अकबराच्या दरबारी तर शंभर निष्णात कलावंत होते. व पर्शियन आणि हिंदू कलावंत बरोबरीने काम करीत असत. दक्षिणेत अहमदनगर, गोळकोंडा व विजापूर

अनुक्रमणिका

येथेही मुसलमानी राज्ये होती. त्या राज्यकर्त्यांनी तुर्कस्थानमधून कलाकार आणले होते. त्यांची चित्रकलाही मोगल कलेशी मिळतीजुळती होती. इतिहासात ही कला 'मोंगल दक्षिणी कला' म्हणून ओळखली जाते. पुढे अठराव्या शतकात औरंगजेबाने कलेला राजाश्रय देण्याचे बंद केले. कलावंत विभक्त झाले, कलाशाळा बंद पडल्या व औरंगजेबाच्या मृत्यूनंतर (१७०७) मोगल कला अस्ताला गेली.

अठराव्या शतकाच्या मध्यापासूनच भारतात राजकीय अस्थिरता निर्माण झाली. मोगल, मराठा या सत्ता हळूहळू लयाला जाऊ लागल्या. आपापसात कलह माजले. लहान लहान संस्थानांतील राजे विलासी जीवनात मग्न झाले, जनतेतील सुरक्षिततेची भावना नष्ट झाली. या परिस्थितीचा योग्य फायदा ब्रिटिशांनी करून घेतला. १७५७ च्या प्लासीच्या लढयापासूनच ब्रिटिशांनी विजयाची घोडदौड सुरू केली. अनेक संस्थाने एकामागोमाग खालसा करण्यात आली. कलावंतांना तर त्राताच उरला नाही.

राजसत्ता स्थिर झाल्यावर ब्रिटिशांनी समाजोपयोगी कार्यात झपाटयाने पावले टाकण्यास सुरुवात केली. शिक्षण, वैद्यकीय सेवा व दळणवळण या क्षेत्रांतील त्यांच्या कामामुळे जनतेमध्ये सुरक्षिततेची भावना पुन्हा निर्माण झाली. भारतातील कला, हस्तकला व कारागिरी यांचाही त्यांनी अभ्यास सुरू केला, भारतीय चित्रकला व शिल्पकला पाहून अनेक ब्रिटिश विचारवंत गोंधळात पडले. विशेषत: जॉन रस्किन, रॉजर फ्राय, प्रा. वेस्टमॅकॉट, व्हिन्सेंट स्मिथ, इत्यादींनी भारतीय कलेवर टीकेची झोड उठवली. रस्किनच्या मते "ओघवत्या अर्थहीन रेषा व रंगांचे विस्कळीत तुकडे यांतून भारतीय चित्राची रचना साकार होते...निसर्गातील आकार व नियम यांच्या विरुद्ध असलेल्या या कलेत माणसाला आठ हातांचा राक्षस बनवला जातो..." त्या वेळच्या व्हिक्टोरिया व अल्बर्ट म्युझियमच्या भारतीय कलाविभागाच्या पुस्तिकेत अशी नोंद आहे की, "पुराणातील देवतांचे राक्षसी स्वरूपात चित्रण करणे हे अभिजात कलेच्या क्षेत्रात अयोग्य आहे आणि म्हणूनच भारतात चित्रकला व शिल्पकला या अभिजात कलेच्या स्वरूपात ज्ञात नाहीत."

या पार्श्वभूमीवर ब्रिटिशांनी एतद्देशीय 'नेटिव्हां'ना कलेचे शास्त्रशुद्ध शिक्षण देण्यासाठी १९५३, १९५६ व १९५७ साली अनुक्रमे मद्रास, कलकत्ता व मुंबई येथे कलाशाळा स्थापन केल्या. या शाळांचे मुख्याध्यापक इंग्लंडमधून नेमले जात. अभ्यासक्रम लंडनमध्ये असलेल्या कलाशाळांप्रमाणेच म्हणजे वस्तू समोर ठेवून, छायाप्रकाशाच्या निरीक्षणातून हुबेहूब वस्तू चित्रित करणे, ग्रीक व रोमन शिल्पांवरून मनुष्याकृतीचा अभ्यास करणे, यथादर्शनाचा (पर्स्पेक्टिव्ह) अभ्यास करणे, हुबेहूब निसर्गाची प्रतिकृती करता येईपर्यंत कौशल्य प्राप्त करून घेणे इत्यादी. ही कलाशिक्षणपद्धती भारतीय कलावंतांनी स्वीकारली का ? होय. पूर्णपणे स्वीकारली. याचे कारण या काळापर्यंत पारंपरिक पद्धतीचे चित्रनिर्मिती करणारे कलाकार निष्प्रभ झाले. मुंबईच्या विभागात असे कलावंत नव्हतेच. होते फक्त कारागीर. मद्रास व कलकत्ता येथेही असे पारंपरिक कलावंत उरले नव्हते. म्हणून कलाशिक्षण घेऊ इच्छिणारे त्या वेळचे कलाविद्यार्थी कोणतेही नवी कलाशैली शिकण्यास उत्सुक होते. बरेच विद्यार्थी कलावंत-घराण्यातीलही नव्हते. त्यांच्यावर पूर्वीचे संस्कार नव्हते. शिवाय ब्रिटिशांची ही नवी आभासात्मक वास्तववादाची (Illusionistic Realism) कलाशैली या नव्या कलाविद्यार्थ्यांवर छाप पाडणारी होती. पारंपरिक भारतीय कलाशैलीची जराही पार्श्वभूमी नसलेल्या या कलाविद्यार्थ्यांनी ती आपलीशी केली; व आपली मानली. तैलरंग माध्यमाचा परिचय झाला व इझलपुढे उभे राहून चित्र काढण्याची नवी पद्धत भारतीयांना प्रथमच समजली. वर उल्लेख केलेल्या ब्रिटिश टीकाकारांनी भारतीय कलेतील वैगुण्ये दाखवून ती अभिजात कलाच नाही असे प्रतिपादन केले, तरी भारतीय कलेच्या सखोल अभ्यासातून अनावृत झालेल्या श्रेष्ठ कलामूल्यांनी भारावून गेलेल्या अन्य ब्रिटिश कलासमीक्षक / कलावंतांनी नतमस्तक होऊन भारतीय कलेची प्रशंसा केली. मेजर गिल व जॉन ग्रिफिथ्स यांनी अजिंठ्याच्या कलेचा शोध घेतला. ग्रिफिथ्स यांनी तर १८७२ ते १८८४ या काळात जे. जे. स्कूलचे विद्यार्थी व शिक्षक यांच्या साहाय्याने अजिंठ्याच्या भित्तिचित्रांच्या प्रतिकृती केल्या व त्यांवर ग्रंथ लिहिला. त्यानंतर डॉ. आनंद कुमारस्वामी, इ. बी. हॅवेल, अरबिंदो, गोपीनाथ राव, स्टेला क्रॅमरिश इत्यादी विद्वानांनी भारतीय कलेवर अनेक संशोधनात्मक ग्रंथ लिहिले व असे सिद्ध केले, की भारतीय कलेचे एक स्वतंत्र सौंदर्यशास्त्र आहे. त्याच-

बरोबर भारतीय कलावंतांनी कलेची निर्मितिद्रव्ये व तंत्रज्ञान यांचाही सखोल अभ्यास करून तो अनेक ग्रंथांत समाविष्ट केला आहे कलावंत हा प्रतिसृष्टी निर्माण करणारा कारागीर म्हणून भारतीय तत्त्ववेत्त्यांनी त्यास ' विश्वकर्मा ' अशी संज्ञा दिली आहे. चवथ्या शतकापासून सतराव्या शतकापर्यंत लिहिलेल्या अनेक ग्रंथांत चित्रकला, शिल्पकला व स्थापत्यकला यांच्याविषयी विस्ताराने विचार केला आहे. त्यांतील महत्त्वाचे ग्रंथ म्हणजे :

विष्णुधर्मोत्तर– अनेक कलांचा व शास्त्रांचा ऊहापोह या ग्रंथात असून चित्रकलेवर ' चित्रसूक्त ' असा एक अध्याय आहे. त्यात चित्रातील सहा आवश्यक गुणांची संहिता दिली आहे. तिला षडांग असे म्हणतात. याशिवाय चित्रांचे चार प्रकार. रंगलेपनाच्या पद्धती, चित्रांचे गुणदोष इत्यादींची चर्चा आहे.

याशिवाय शिल्पकला, स्थापत्य, धातू, दगड, लाकूड इत्यादींविषयीची चर्चा अंतर्भूत असलेले ग्रंथ म्हणजे : अभिलाषितार्थ चिंतामणी, शिल्परत्न, समरांगणसूत्रधार, शिवतत्त्व रत्नाकर, सरस्वतीशिल्प, नारदशिल्प, प्रजापतिशिल्प इत्यादी.

या संशोधनाचा परिणाम असा झाला, की भारतीयांनी त्यांच्याच पारंपरिक कलेचे पुनरुत्थापन करावे, त्यांनी पाश्चात्त्यांचे अनुकरण करू नये, असा विचारप्रवाह सुरू झाला. कलकत्त्यामध्ये इ बी. हॅवेल व कुमारस्वामी यांच्या प्रेरणेने व रवींद्रनाथ टागोर यांच्या सक्रिय साहाय्याने " विचित्र " नावाची संस्था सुरू झाली. त्यात अवनींद्रनाथ टागोर, नंदलाल बोस, गगनेंद्रनाथ टागोर इत्यादी कलावंतांनी पारंपरिक भारतीय कलेच्या पुनरुत्थापनाच्या संदर्भात एक नवी शैली निर्माण केली. इतिहासात ती ' रिव्हाय्व्हलिस्ट स्कूल ऑफ बेंगॉल ' म्हणून ओळखली जाते. प्रथम त्या शैलीचे स्वागत झाले, परंतु पुढे या शैलीविषयी निराशेचे सूर निघू लागले. प्रत्यक्ष रवींद्रनाथ टागोर यांनीही या नव्या प्रवाहाविषयी नापसंती व्यक्त केली आहे. इथे मुंबईतही ही पुनरुत्थापनाची लाट आली. ग्लॅडस्टन सॉलोमन हे मुंबईच्या कलाशाळेत १९१९ ते १९३६ या काळात संचालक होते. भारतीय कलापरंपरेचे ते चहाते होते. त्यांच्या प्रेरणेने मुंबईतही 'बॉंबे रिव्हाइव्हल स्कूल ' सुरू होऊन अनेक चित्रकारांनी त्या शैलीत कामे केली. तथापि ही चळवळ १९४५ नंतर टिकू शकली नाही. विशेषतः सॉलोमननंतर आलेल्या जेरार्ड या संचालकास या भारतीय शैलीत रस नव्हता. त्याने यूरोपातील दृक्प्रत्ययवादी (इंप्रेशनिस्ट) चित्रकारांच्या तंत्राचा परिचय करून दिला. त्यानंतर स्वातंत्र्योत्तर काळातील विद्यार्थ्यांनी तर घनवादी (क्युबिझम) पासून अमूर्तीकरणापर्यंत (ॲब्स्ट्रॅक्शनिझम) सर्व शैलीसंप्रदाय (इझम्स) हाताळावयास सुरुवात केली. काही कलावंतांनी त्यातूनही ' भारतीयत्व ' दाखवण्याचा प्रयत्न केला. काहींनी तात्रिक आकृत्यांचे चित्रप्रतिमांमध्ये रूपांतर केले. अशा या नव्या स्वरूपाच्या भारतीय कलेचे इतर देशांत कसे स्वागत होते, याचाही विचार करण्याची वेळ आली.

अशा आधुनिक भारतीय कलेतील अग्रगण्य कलावंतांच्या कलाकृतींचे प्रदर्शन १९७३ मध्ये भारताच्या स्वातंत्र्याच्या रौप्यमहोत्सवानिमित्त वॉशिंग्टन (अमेरिका) मध्ये भरवण्यात आले होते. त्या प्रदर्शनाचे थंडे स्वागत झाले व समीक्षकांनी " यात काहीही भारतीय नाही. ही चित्रे म्हणजे युरोपियन चित्रकलेच्या भ्रष्ट नकला आहेत ", अशा प्रकारची टीका केली.

पुनरुत्थापनाचा प्रयोग यशस्वी झाला नाही, तसाच पाश्चात्त्य कलावंतांच्या वाटेने जाण्याचा हाही प्रयत्न यशदायी झाला नाही. चित्रकलेप्रमाणे शिल्पकलेचीही तीच स्थिती आहे.

पाश्चात्त्य देशांतही दृक्कलांचे स्वरूप कसे कसे बदलत गेले व जात आहे, हेही अभ्यास करण्यासारखे आहे दुसऱ्या महायुद्धानंतर अनेक युरोपियन कलावंतांचे अमेरिकेत स्थलांतर झाले. परिणामी अनेक शतके कलाक्षेत्रातील " मक्का " मानल्या जाणाऱ्या पॅरिसचे महत्त्व कमी झाले व ती जागा आता न्यूयॉर्कने घेतली. १९५० ते १९६० या काळात अग्रेसर ठरलेल्या अमूर्त अभिव्यक्तिवादापासून (ॲब्स्ट्रॅक्ट एक्सप्रेशनिझम) सुरुवात करून अमेरिकेतील कलावंतांनी नाना प्रयोग करण्यास सुरुवात केली व कलाविश्व हादरवून टाकले. पॉप आर्ट, हार्ड एज्, मिनिमल आर्ट, कॉन्सेप्च्युअल आर्ट, हॅपनिंग्ज अर्थ आर्ट अशा स्वैर प्रयोगांनंतर फोटो-रिॲलिझमपर्यंत मजल गेली. अमूर्त कलेचे महत्त्व संपले व आता माणूस व त्याचे जीवन या गोष्टींचा विविध अंगांनी अभ्यास सुरू झाला आहे. कलेचे हे नवीन स्वरूप अमेरिका व युरोपमध्ये दिवसेंदिवस लोकप्रिय होत आहे असे दिसते. या नव्या इझमचे नाव (याला इझम म्हटले

तर) आता " नॅरेटिव्ह क्लासिसिझम " असे ठेवण्यात आले आहे.

आजचे तरुण भारतीय कलाकारही या 'इझम'-पासून दूर नाहीत. अनेक चित्रकार आज शहरांतील (व काही वेळा खेड्यांतीलही) समकालीनांचे जीवन वेगवेगळ्या स्वरूपांत चित्रित करू लागले आहेत. तथापि अनेकांची चित्रे पाहताना चित्रातील प्रतिमा व तंत्र-विषयक बाबींचा विचार करता त्यामागची मूळ प्रेरणा कोठून प्राप्त झाली, त्याचा सहज अंदाज करता येतो. व या बाबतीतही आपण परकीयांच्या छायेतून वाटचाल करीत आहोत की काय, असा भास होतो! १९७३ मध्ये वॉशिंग्टनमध्ये भारतीय कलाकारांच्या चित्रप्रदर्शनावर समीक्षकांनी केलेले भाष्य भूषणावह वाटत नाही. आता या नव्या पिढीच्या कलावंतांची ही 'नॅरेटिव्ह' पद्धतीची चित्रे पाहून त्याच समीक्षकांची काय प्रतिक्रिया होईल, याचा विचार करताना मन काहीसे अस्वस्थ झाल्या-शिवाय राहात नाही.

आज भारतात आणि महाराष्ट्रातही अखंडितपणे कलानिर्मिती होत आहे. अनेक नवे कलावंत उदयास येत आहेत. जुने जाणते आपला ठसा अधिक दृढ करण्याचा प्रयत्न करीत आहेत. गंभीर प्रकृतीचे कलेचे सच्चे जाणकार अंतर्मुख होऊन एका वेगळ्या प्रतिमाविश्वाच्या शोधात आहेत. दोन हजार वर्षे चालत आलेल्या भारतीय कलांच्या सौंदर्यमूल्यांचा शोध घेत त्यांचा समकालीन कलांच्या सौंदर्यमूल्यांशी संवाद साधणे हे जमण्यासारखे आहे का? हा तो शोध!

जुन्या-नव्या सर्व भारतीय कलाकारांसमोर आज खरे आव्हान आहे ते हे.

⊙ ⊙ ⊙

दालीची दुःस्वप्नसृष्टी

एस. डी. इनामदार

विसाव्या शतकात पिकासोइतकाच लोकप्रिय व वादग्रस्त ठरलेला दुसरा कलावंत म्हणजे साल्वादोर दाली होय. दोघेही जन्माने स्पॅनिश. दोघांनीही पराकोटीचे परिपूर्ण असे तंत्रकौशल्य व असामान्य रेखनप्रभुत्व संपादन केले होते. त्यांच्या चित्रांतला वास्तववादी अंश इतका प्रभावी आहे, की त्यामुळे ती चित्रे विलक्षण जिवंत, अस्सल व चैतन्यमय भासतात. दोघेही आपापल्या परीने कलंदर व ' बोहिमियन ' आयुष्य जगले. सतत वादग्रस्त व खळबळजनक विधाने करून वा काही विक्षिप्त कृती करून प्रसिद्धीच्या झगमगत्या झोतात वावरण्याची दांडगी हौस दोघांच्याही ठायी होती. पण हे साम्य फारसे ताणून धरण्यात अर्थ नाही. कारण दोघेही आपापल्या परीने स्वतंत्र व स्वायत्त व्यक्तिमत्त्वे लाभलेले व अफाट सर्जनशील प्रतिभेचे कलावंत होते. अर्थात पिकासोच्या निर्मितीतले वैविध्य, वैपुल्य व श्रेष्ठत्व निःसंशय अजोड आहे. त्या तुलनेत दाली काहीसा फिकाच पडतो.

दालीला जी अफाट लोकप्रियता लाभली, ती त्याच्या चित्रांइतकीच, त्याच्या विक्षिप्त, तऱ्हेवाईक व चमत्कारिक वर्तनाने. ' मी आणि वेडा माणूस यांत फरक इतकाच की, मी वेडा नाही ', असेही त्याने एके ठिकाणी म्हटले आहे. त्याच्या विक्षिप्त वर्तनाचे काही मासलेवाईक नमुनेही देता येतील. तो लहानपणापासूनच विक्षिप्त होता. आपल्या मित्राला खेळता खेळता पुलावरून पाण्यात ढकलून हा काठावर गंमत पाहात बसला. गरम दूध वा कॉफी पिताना ती अंगावर ओतून घेण्यात त्याला मौज वाटे. चाकू-सुऱ्यांनी स्वतःच्या व दुसऱ्याच्या अंगावर जखमा करण्यात त्याला आनंद होत असे. आत्मपीडन व परपीडन प्रवृत्ती त्याच्या ठायी उपजतच होत्या. समारंभांना कधी अगदी भडक रंगाचे अंगभर कपडे घालून, तर कधी अत्यंत तोकडे व फाटकेही कपडे घालून तो लोकांचे लक्ष वेधून घेत असे. अत्तराऐवजी माशाची घाण व बकऱ्याचे शेण तो अंगाला चोपडून घेत असे. त्याच्या ऊर्ध्वगामी वळणाच्या टोकदार मिशा तर त्याच्याइतक्याच जगप्रसिद्ध आहेत. त्या कापून एकदा त्याने त्यांचा लिलाव मांडला होता. त्याला काठी व मांजर यांची विलक्षण आवड. एकदा ' आर्टशॉप'-मध्ये तो मांजर घेऊन गेला व त्या मांजराने तेथील एक पुतळा फोडला. मालकाने नुकसानभरपाई मागताच तो म्हणाला, ' मूर्ख आहेस ! त्या पुतळ्याखाली ' साल्वादोर दालीच्या मांजराने फोडलेला पुतळा' अशी पाटी लाव. दुप्पट किंमत देऊन लोक तो विकत घेतील.' त्याच्या मते, दाली हाच सर्वश्रेष्ठ अतिवास्तववादी चित्रकार असू शकतो. ही दर्पोक्ती वाटली, तरी वस्तुस्थिती आहे. स्पेनच्या समुद्रकिनाऱ्यावर त्याने बांधलेले घर अंडाकृती होते व आतला दिवाणखानाही तसाच होता. सोफा युवतीच्या ओठाच्या आकाराचा खास बनवून घेतला होता. अशा दालीच्या विक्षिप्तपणाच्या अनेक आख्यायिका सांगता येतील. प्रसिद्धी मिळवण्याच्या हव्यासापोटी तो मुद्दाम विक्षिप्तपणाने वागतो, असे त्याच्यावर आरोप करण्यात आले. पण तो त्याच्या स्वभावाचाच एक भाग होता. त्याचे वर्णन करताना विक्षिप्त, तऱ्हेवाईक, कलंदर ही विशेषणे अपुरीच पडतील. पण त्याचबरोबर तो विलक्षण आत्ममग्न कलावंत होता व त्याच्या कलाविषयक निष्ठा अगदी सच्च्या, निःसीम व अजोड होत्या. शहरी दांभिकपणाचा त्याला तिटकाराच होता व शहरापासून दूर एका निर्जन खेड्यात, निसर्गरम्य परिसरात, समुद्राकाठी मच्छिमार लोकांच्या संगतीत त्याने आपले बरेच आयुष्य व्यतीत केले. अर्थातच तिथे त्याची प्रेयसी, पत्नी, स्फूर्तिदात्री व जिला तो ' संरक्षक देवता ' मानत असे, ती गाला त्याला सदैव साथ देण्यासाठी त्याच्याबरोबर होती. त्याच्या व्यक्तिमत्त्वात आत्ममग्नतेबरोबरच आत्मप्रदर्शनाचा जबरदस्त हव्यास होता; हे आपण पाहिले आहेच. थोडक्यात म्हणजे, त्याचा विक्षिप्त कलंदरपणा, आत्ममग्नता व आत्मप्रदर्शन;

अनुक्रमणिका

तसेच एखाद्या वेडयामध्येच असू शकेल अशा प्रकारची तर्काच्या व बौद्धिक विवेकाच्या पलीकडची निरंकुश, बेलगाम, स्वच्छंद व अफाट कल्पकता हे सारे गुण त्याच्यामध्ये उपजतच होते व ते त्याच्या अतिवास्तववादी चित्रशैलीला पूरक व पोषकच ठरले. तो जन्मजात प्रवृत्तीनेच अतिवास्तववादी होता. जरी तो प्रत्यक्षात १९२८ मध्ये अतिवास्तववादी पंथाच्या चित्रकारांमध्ये सामील झाला व १९३० च्या पॅरिसच्या चित्रप्रदर्शनात आपली चित्रे मांडून तो अधिकृत रीत्या अतिवास्तववादी चित्रकार म्हणून मान्यता पावला, तरी त्याची त्यापूर्वीची निर्मितीही अतिवास्तववादी गुणवैशिष्टचांनी युक्त आहे. उदा., 'हनी इज स्वीटर दॅन ब्लड' हे त्याचे पहिले अतिवास्तववादी चित्र १९२७ मधले आहे व त्या वेळी तो अतिवास्तववाद्यांच्या प्रभावाखाली नव्हता. ही वस्तुस्थिती त्याच्यातल्या उपजत अतिवास्तव प्रवृत्तीचीच निदर्शक आहे.

साल्वादोर दालीचा जन्म ११ मे १९०४ रोजी स्पेनमधील फिगेरास या गावी झाला. त्याचा थोरला भाऊ दालीच्या जन्माअगोदर तीन वर्षांपूर्वी बालवयातच मरण पावला होता. त्या मृत भावामध्ये व दालीमध्ये विलक्षण साम्य होते. त्याच्या स्मृतिदाखल त्याचेच 'साल्वादोर' हे नाव दालीला ठेवण्यात आले. 'आपण म्हणजे आपणच आहोत, आपला मेलेला भाऊ नव्हे', हे सिद्ध करण्यासाठी आपल्याला खूपच यातायात करावी लागली, असे दाली म्हणतो. अशा रीतीने आत्मप्रदर्शनाची वृत्ती त्याच्यात लहानपणापासूनच वाढीला लागली. शिवाय बालपणी तो अत्यंत एकाकी होता. त्याला जवळचे मित्र असे नव्हतेच. लहानपणापासूनच तो तऱ्हेवाईक व विक्षिप्त होता. अवास्तव व स्वैर अशा कल्पनारंजनात रमण्याची वृत्ती तेव्हापासूनच त्याच्यात होती. विलक्षण व तरल अशा प्रकल्पनाचे (फँटसी) आगळे सामर्थ्य त्याच्यात बालवयापासूनच होते. चित्रकलेतले तंत्रकौशल्य व रेखनप्रभुत्व त्याने अगदी लहानपणीच आत्मसात केले होते. त्याचे वडील डॉन साल्वादोर हे संगीत, चित्रकला आदी कलांचे भोक्ते होते व त्यांनी त्याला प्रोत्साहन दिले. दृक्प्रत्ययवादी चित्रकार रामॉन पिशॉट याने बालवयातल्या दालीचे रेखनकौशल्य अचूक हेरले. त्याच्याच सल्ल्यावरून दालीला 'कॉलेज ऑफ डिझाइन'-मधील प्राध्यापक नूनीश यांची खासगी शिकवणी ठेवली. नूनीश हे स्वतः उत्तम कलाकार होते. उत्कीर्णनकलेत (धातूवर खोदकाम करून चित्र कोरण्याची कला) त्यांचे खास प्रावीण्य होते. त्यांच्याकडे रेम्ब्रँटच्या चित्रांचा संग्रह होता. रेम्ब्रँटच्या चित्रांतली भुरळ पाडणारी छायाप्रकाशाच्या खेळाची गूढ जादूगिरी तिथेच दालीला प्रथम ज्ञात झाली. दालीचे वडील फारसे श्रीमंत नव्हते. पण छोटचा साल्वादोरसाठी व त्याच्या कलेला उत्तेजन देण्यासाठी त्यांनी सढळ हाताने पैसा खर्च केला. वयाच्या १७ व्या वर्षी दालीने कलेच्या पुढील शिक्षणासाठी माद्रिद येथील 'स्कूल ऑफ फाइन आर्ट्स'मध्ये प्रवेश घेतला. पुढे पाच वर्षांनी त्याची तेथून हकालपट्टी झाली. कारण आपली परीक्षा घेणाऱ्या प्राध्यापकांपेक्षा आपण जास्त बुद्धिमान आहोत, असा त्याने जाहीरपणे दावा केला व त्यांच्याकडून स्वतःची परीक्षा करून घेण्यास त्याने ठाम नकार दिला. पण या सुरुवातीच्या उमेदवारीच्या कालखंडात त्याने अनेकविध चित्रकारांचे व विविध चित्रप्रणालींचे तसेच चित्रणशैलींचे संस्कार निष्ठा व परिश्रमपूर्वक आत्मसात करून घेतले.

त्याच्या बालपणात त्याच्या राहत्या परिसरातील गावांचे – जन्मभूमी फिगेरास व कादाकेस (वडिलांचे गाव; अल्बेरिस पर्वतटेकडयांमध्ये लपलेले, मच्छिमार वसाहत असलेले छोटे खेडे; तिथे सुट्टी घालवण्यासाठी दालीकुटुंब नेहमी जात असे.) तेथील निसर्गरम्य परिसराचे दालीवर खूप खोलवर संस्कार झाले. ही निसर्गदृश्ये त्याच्या सुरुवातीच्या चित्रांमध्ये वारंवार डोकावतात. उदाहरणार्थ, 'सेल्फ पोर्ट्रेट– कादाकेस'. या काळात त्याने अनेक व्यक्तिचित्रे व निसर्गदृश्ये रंगवली. त्यांत या ना त्या रूपात, समुद्रकिनारी वसलेले निसर्गरम्य कादाकेस उपस्थित आहेच. उदाहरणार्थ, 'बॅकव्ह्यू ऑफ कादाकेस.'

दालीच्या या उमेदवारीच्या काळात दृक्प्रत्ययवादी (इंप्रेशनिस्ट) चित्रांमधली वस्तूंची छायाप्रकाशसंस्कारित रूपे, १९२०–२२ च्या दरम्यान त्याने रंगवलेल्या चित्रांत दिसतात. उदा., 'पोर्ट्रेट ऑफ माय फादर', 'बॅकव्ह्यू ऑफ कादाकेस', 'सेल्फ पोर्ट्रेट – कादाकेस' इत्यादी. दृक्प्रत्ययवादाप्रमाणेच त्या काळातील प्रचलित अशा रंगभारवादी (फॉविझम) प्रणालीचाही प्रभाव त्याच्यावर पडला. त्याचे निदर्शक असे तजेलदार व झगमगत्या रंगांचे मोठे सपकारे या चित्रांत

दिसतात. जोर्जो दी कीरिको व कार्लो कारा यांसारख्या इटालियन अध्यात्मवादी (मेटॅफिजिकल) प्रणालीच्या चित्रकारांचा प्रभावही दालीवर पडला. पिकासो व ब्राकप्रणीत घनवादी (क्यूबिझम) कोन-प्रतलांच्या चित्ररचनेचे आकर्षणही त्याला एकेकाळी वाटत होते, हे त्याच्या ' हर्लेक्वीन ' (१९२७) सारख्या चित्रावरून दिसते. त्यात यथादर्शनाचे (पर्स्पेक्टिव्ह) तत्त्व हेतुत: नाकारलेले दिसते. पण लवकरच तो यथादर्शन – तत्त्वाकडे पुनश्च वळला व पुढे त्याचा त्याने अत्यंत परिणामकारक रीत्या व अभिनव पद्धतीने वापर केला. उदाहरणार्थ, 'क्रुसिफिक्शन ' या त्याच्या अप्रतिम चित्रात क्रूसावर खिळलेल्या खिस्ताचे अधांतरी व अवकाशगामी चित्रण आहे. हा क्रूस चौकोनी मोठ्या ठोकळ्यांचा आहे. ख्रिस्ताच्या शरीरात ठोकलेले खिळे म्हणजे वस्तुत: छोटे चौकोनच आहेत. ख्रिस्ताचे शरीर वाहणारा हा चौरस ठोकळ्यांचा क्रूस आकाशस्थ दिशेने अधांतरी लटकतो आहे. आणि खालून गाला ओतप्रोत भक्तिभावाने त्याच्याकडे पाहते आहे. या चित्रातले केशरी पिवळसर रंग व त्याची काळसर करडी पार्श्वभूमी एका गूढ आध्यात्मिक गांभीर्याची अनुभूती देतात. हे चित्र दालीने आपल्या कारकीर्दीच्या उत्तरार्धात १९५४ मध्ये काढले. सारांश, 'आपल्या चित्रांचे भौमितिक संयोजन करताना दालीने यथादर्शनाच्या पारंपरिक संकल्पनेचा मोठ्या चातुर्याने नाट्यपूर्ण वापर केला. कीरिको व कारा या इटालियन चित्रकारांच्या प्रभावातून आलेली गूढ आध्यात्मिक अनुभूती ही अशा रीतीने दालीच्या उत्तरकालीन धार्मिक विषयांवरच्या चित्रांतून प्रत्ययास येते. नव-अभिजाततावादाचे संस्कारही त्यांत डोकावतात व्हर्‌मीर या डच चित्रकाराचा दाली फार मोठा चहाता. त्याच्या वास्तववादी चित्रणशैलीने तर तो अत्यंत प्रभावित झाला. ह्या सर्व संस्कारांतून वाट काढत व हे संस्कार समर्थपणे पचवून त्यांतून दालीने आपली स्वत:ची अशी खास अतिवास्तववादी शैली घडवली.

एकदा त्याने चमत्कारिक वाटणारी एक कल्पना मांडली– ' कला ही खाद्य (एडिबल) असावी. ' ही कल्पना वरवर विक्षिप्त वाटली, तरी तशी मार्मिक आहे. ती प्रत्यक्षात आणावी, असेही तो म्हणतो व पुढे असे समर्थन देतो की, ' वेगवेगळ्या खाद्यपदार्थांना त्यांचे असे भिन्नभिन्न पोत असतात व भिन्नभिन्न अर्थही असतात. ' पण त्याला अधिक गांभीर्याने हे सांगायचे आहे की, ' कला ही आपला जीवनाचा अन्नाइतकाच अविभाज्य भाग असली पाहिजे. ' कलाकृतीचा प्रत्येक संस्कार अन्नाइतकाच आस्वाद्य व पचनी पडला पाहिजे. आणि अखेरीस अन्नाप्रमाणेच तो आपल्या अस्तित्वाचा अंगभूत अंश होऊन गेला पाहिजे. अस्तित्वात सामावून जाऊन एकरूप झाला पाहिजे. दालीने वेगवेगळ्या रुचींच्या खाद्यपदार्थांचे सेवन करावे, त्याप्रमाणे भिन्नभिन्न कलासंस्कार आत्मसात केले, पचनी पाडले व त्यातूनच त्याचे कलात्मक व्यक्तिमत्त्व घडत गेले.

दालीच्या चित्रांचे स्वतंत्र प्रदर्शन (वन मॅन शो) बार्सेलोना येथील ' गॅलरी दालमाऊ 'मध्ये १९२५ त भरले. त्यातील त्याच्या चित्रांचे विषय बरेचसे स्थानिक होते. पण तेव्हाच्या तरुण उदयोन्मुख कलावंतांमध्ये तो आता अग्रगण्य मानला जाऊ लागला होता. या दरम्यान व इथून पुढे त्याच्या चित्रांनी वास्तववादी वळण घेतलेले दिसते. त्याच्यावर व्हर्‌मीरची छाप दिसते. त्याने रेखाटलेले त्याच्या वडिलांचे व बहिणीचे व्यक्तिचित्र (' पोर्ट्रेट ऑफ दालीज फादर अँड सिस्टर', १९२५) व 'बास्केट ऑफ ब्रेड '(१९२६) ही चित्रे त्याची साक्ष देतात. ' बास्केट ऑफ ब्रेड ' हे चित्र त्याने १९४५ मध्ये पुन्हा वास्तववादी शैलीत रेखाटले. पण वीस वर्षांत त्या वस्तूंची रूपे किती बदलली व काळाने त्यांचा कसा ऱ्हास घडवून आणला, हे दालीने चित्रित केले आहे. जीर्ण टोपली एखाद्या काटेरी मुकुटासारखी दिसते व वाळून टणक झालेला ब्रेडचा तुकडा गेंड्याच्या शिंगासारखा किंवा मानवी हाताच्या तुटलेल्या कोपरासारखा दिसतो. या चित्रांवरून वास्तववादी चित्रणात त्याने कमावलेले असामान्य प्रभुत्व दिसते. हेच तंत्रप्रभुत्व व रेखनकौशल्य पुढे त्याने अतिवास्तववादी आशय-आकारांच्या आपल्या चित्रांतून अगदी सढळ हस्ते वापरले.

माद्रिद स्कूलमध्ये शिकत असतानाच दाली दादावादी कलावंतगटाच्या संपर्कात आला. ह्याच दरम्यान विख्यात कवी व नाटककार फेदेरिको गार्शिया लॉर्का व आंतरराष्ट्रीय ख्यातीचा चित्रपटदिग्दर्शक लूईस ब्यूनेल यांच्याशी दालीची गाढ मैत्री जुळली. त्यांच्या चर्चा–संभाषणांतून ज्या कल्पनांची देवाणघेवाण झाली, त्यांचा दालीला कलेच्या पुढच्या जडण-घडणीत खूपच उपयोग झाला. लॉर्काच्या 'मारिआना पिनेदा' (१९२७)

या नाटकासाठी दालीने दृश्ये रंगवली; तर लॉर्काने दालीवरचे आपले सुप्रसिद्ध स्तुतिस्तोत्र– 'ओड टू साल्वादोर दाली' ह्याच दरम्यान रचले. लूईस ब्यूनेल-समवेत दालीने 'अॅन अँडलूझियन डॉग' (१९२८) व 'द गोल्डन एज' (१९३०) हे अतिवास्तववादी शैलीचे चित्रपट निर्माण केले.

दालीच्या कला-कारकीर्दीमध्ये १९२७ हे वर्ष फार महत्त्वाचे आहे. या वर्षी त्याने आपले पहिले अति-वास्तववादी चित्र पुरे केले : 'हनी इज स्वीटर दॅन ब्लड.' छायाचित्रणात्मक वास्तववादी तंत्राने हे चित्र रंगवले आहे; पण त्याचा आशय अतिवास्तववादी आहे. दालीला झपाटून टाकणाऱ्या, अबोध मनाच्या प्रकल्पनात्मक व प्रतिमारूप आविष्काराचे हे प्रकट चित्ररूप आहे. अबोध मनाच्या तळाशी दडलेल्या दुःस्वप्नसदृश फँटसीचे वास्तववादी धाटणीने केलेले चित्रण आहे.

सिग्मंड फ्रॉइडने (१८५६–१९३९) विसाव्या शत-काच्या सुरुवातीला मनोविश्लेषणाचा सिद्धान्त प्रथमतः मांडला. त्यायोगे लेखक-कलावंतांना वास्तवातीत अनु-भूतींच्या आविष्कारांची नवनवी दालने खुली झाली. अबोध मनाच्या खोल तळाशी दडपल्या गेलेल्या सुप्त वासनाविकारांचे, स्वप्नदुःस्वप्नांचे प्रकटीकरण प्रतिमा-प्रतीकांद्वारा करू पाहणारी अतिवास्तववादी प्रणाली ही या सिद्धान्ताचेच फलित होय. अबोध मनातील अनियं-त्रित कल्पनासाहचर्यावर, स्वप्नांच्या सार्वभौमत्वावर, मुक्त स्वैर विचारतरंगांवर आणि त्यातून उद्भव-णाऱ्या प्रकल्पनप्रचुर व अतींद्रिय प्रतिमासंघटनांवर अतिवास्तववाद आधारलेला आहे. अतिवास्तववाद हा केवळ तांत्रिक प्रयोग नसून, ती एक प्रकारची मनोवृत्ती आहे. महायुद्धोत्तर विध्वंस व संहार यांमुळे भ्रमनिरास झालेल्या कलावंत तरुण पिढीला 'कशातच काही अर्थ नाही' अशी एक वैयर्थ्याची व सर्वंकष वैफल्याची जाणीव भेडसावू लागली. त्यातून सर्व प्रचलित नीति-मूल्ये, पारंपरिक सौंदर्यकल्पना, सांस्कृतिक संस्थात्मक जीवन यांना मुळापासून ठोकरून लावणारा उद्ध्वस्त व तुच्छतावादी (सिनिक) मनोवृत्तीचा दादावादी संप्रदाय उगम पावला. अशा प्रकारची बंडखोरी, तुच्छतावाद, विध्वंसक प्रवृत्ती उग्र मानवी मनातून उद्भवतात, त्या मनाचाच शोध घेण्याच्या विधायक भूमिकेतून अति-वास्तववाद जन्माला आला. फ्रॉइडचा मानसशास्त्रीय भूमिकेतून मानवी मनाचा वेध घेणारा मनोविश्लेषण-वादी सिद्धान्त या अतिवास्तववादी प्रणालीला पूरक व पोषकच ठरला.

फ्रॉइडच्या मनोविश्लेषण-सिद्धान्तात अबोध मन, आदिम कामप्रेरणा (लिबिडो) व व्यक्तिमत्त्व-संरचनेचा सिद्धान्त यांचा प्रामुख्याने समावेश होतो. फ्रॉइडने मन ही संकल्पना त्रिस्तरीय रूपात मांडली. मानवी मनाच्या कक्षा बोधावस्था, बोधपूर्व अवस्था व अबोधा-वस्था अशा तीन स्तरांत विस्तारलेल्या असतात. अबोध मन हा व्यक्तीच्या जाणिवेच्या कक्षेबाहेरील मनो-व्यापाराचा स्तर असून मानवी मनाचा अधिकांश भाग त्याने व्यापलेला असतो. म्हणून फ्रॉइडने बोधमनाला 'हिमनगाचा पाण्यावरील दृश्य भाग' अशी उपमा दिली. जाणिवेच्या पलीकडे पसरलेला विस्तीर्ण अज्ञात असा प्रदेश, म्हणजे अबोध मनाचे क्षेत्र होय. काही मनोव्यवहार आपल्याला नकळत चालू असतात. मनाच्या काही प्रक्रिया अबोध पातळीवर घडून येतात. अबोध मनात खोल गाडलेल्या स्मृती, इच्छा, प्रच्छन्न प्रेरणा दबून राहिलेल्या असतात. या मनाचा काही भाग आदिम स्वरूपाचा, पाशवी विचार आणि वास-नांचा बनलेला असतो. तो कधीच बोधकक्षेत आलेला नसतो. तिथे निसर्गदत्त व असंस्कृत प्रबळ प्रवृत्ती नांदत असतात. शिवाय अनुभवाच्या ओघात विशेषतः बालपणी ज्या वासना व स्मृती अप्रशस्त व लज्जास्पद म्हणून व्यक्तीने दडपून टाकलेल्या असतात, त्यादेखील तिथे धुमसत असतात. त्या 'अहं'कडून दडपून टाकल्या जातात; परंतु कधीकधी प्रच्छन्न वा प्रकट रूपात उफाळून येतात. अशा रीतीने बोध जाणिवेतून हद्दपार केलेल्या धक्कादायक, क्लेशकारक, लज्जास्पद इच्छा, विचार, स्मृती इत्यादी गोष्टींचा कल्लोळ अबोध मनात चालू असतो. अबोध मन कालक्रमनिरपेक्ष, विस्कळित, बालिश, अप्रगत व आदिम असते त्यातील आशयाला बोध मनात यायला प्रतिबंध होत असतो. अबोध मन अत्यंत आवेगमय प्रेरणांनी रसरसत असते. त्याला प्रतिबंध होत असला तरी ते सतत धडका देत असते. कल्पनाशक्तीच्या लीला, स्वप्ने, आंतरिक संघर्ष व अस्वस्थता, मज्जाविकृतीची लक्षणे या सर्व गोष्टी अबोध मनाच्या अस्तित्वाच्या खुणा आहेत.

दालीची चित्रे म्हणजे या अबोध मनाचे जणू आरसेच आहेत. या सर्व प्रेरणामयी, आवेगी, आदिम

अनुक्रमणिका

खदखदत्या रसायनांचा, कामवासनांचा एक स्फोटक ज्वालामुखी दालीच्या चित्रांच्या रूपाने बाहेर प्रकटला आहे. दालीची दुःस्वप्नसृष्टी ही अबोध मनाचीच अपरसृष्टी आहे. अत्यंत विक्षिप्त व चमत्कृतिजन्य प्रकल्पनातून स्फुरणाऱ्या प्रतिमांची ही सृष्टी आहे. बाह्यतः विस्कळीत व असंबद्ध वस्तुप्रतिमांची तिथे-विचित्र सांगड घातली आहे. नित्याच्या परिचित वस्तूंची एकदम अनपेक्षित, धक्कादायक, विक्षिप्त व विलक्षण रूपांतरे या सृष्टीत आहेत. ती पाहूनच मन थक्क अन् विस्मयचकित होते. अबोध मनाच्या सर्व भिंती कोसळून तिथे खदखदणारे सुप्त लाव्हा रसासारखे रसायन या चित्रांतून दृश्य प्रतिमा-प्रतीकांद्वारा थेट अभिव्यक्ती साधू पाहते. ह्याच्या मुळाशी लिबिडो वा आदिम कामप्रेरणा सुप्त रीत्या कार्यरत असते. अबोध मनाच्या मुळाशी असलेली ही चैतन्यशक्ती लैंगिक, कामुक आहे, असे सूत्र फ्रॉइड यांनी मांडले. दालीच्या चित्रांमध्येही लैंगिकतेच्या, कामवासनेच्या सूचक अशा प्रतिमा सुप्त वा प्रकट रूपांत आढळतात. उदाहरणार्थ, ही लिबिडो वा कामप्रेरणा बालकामध्येही सुप्त रूपात असते, मातृरती हा तिचाच एक आविष्कार होय, असे फ्रॉइडने मांडले आहे. दालीचे 'द स्पेक्टर ऑफ सेक्स अपील' (१९३४) हे एक चित्र आहे. या चित्रात बालक रूपातला दाली एका सनातन आदिम अशा स्त्रीप्रतिमेकडे पाहून भयभीत झाला आहे, असे दृश्य आहे. ही स्त्री-प्रतिमा अत्यंत भेसूर व विशीर्ष आहे. तिचे हातपायादी अवयव छिन्नभिन्न आहेत. थोडक्यात, ती सांगाडेवजा आहे व कुबड्यांच्या आधारे उभी आहे. स्तन व नितंब असे कामुक अवयव घृणास्पद व शिसारी आणणारे आहेत. पाठीमागे खडकाळ डोंगर व जलाशय आहे. आणि ती स्नानाच्या तयारीत आहे. ही आद्यतन चिरंतन स्त्रीप्रतिमा इतक्या भग्न व भेसूर रूपात दाखवल्यानेच बालवयीन दाली भयभीत झाला असावा. पण हे असे लहान मुलाला लैंगिकतेचे भयप्रद व विकृत दर्शन घडवण्यामागे दालीचा हेतू काय असावा? – कदाचित लैंगिक भयगंडाचेच हे प्रतिमारूप असावे. दालीचे दुसरे एक चित्र आहे: 'इल्यूमिन्ड प्लेझर्स' (१९२९). हे चित्र म्हणजे अनेक संकुल व जटिल प्रतिमांचे संश्लिष्ट रूपच आहे. ह्यांतली एक प्रतिमा आहे, स्त्रीवर बलात्कार करणाऱ्या पुरुषाची. ती स्त्री त्या पुरुषाच्या पाशातून सुटण्याची केविलवाणी व निकराची धडपड करते आहे. आणि ती पिशाचवत दिसते. 'सिटी ऑफ ड्रॉवर्स' (१९३६) या चित्रात राक्षसी स्त्रीच्या नग्न शरीरातून टेबलाचे खण बाहेर पडताना दाखवले आहेत. हे चित्र म्हणजे फ्रॉइडप्रणीत मनोविश्लेषणावरचे रूपक आहे, असे दालीने म्हटले आहे. 'वन सेकंड बिफोर अवेकनिंग फ्रॉम अ ड्रीम कॉज्ड बाय द फ्लाइट ऑफ अ बी अराऊंड अ पॉमग्रॅनेट' (१९४४) ह्या चित्रात एक नग्न स्त्री उताणी पहुडलेली दाखवली असून, फुटलेल्या डाळिंबातून बाहेर पडलेली वाघासारखी क्रूर श्वापदे तिच्यावर आक्रमण करीत आहेत. एका रायफलीच्या संगिनीचे टोक तिच्या दंडात घुसले आहे. यांसारखी अनेक चित्रे लैंगिक प्रतिमासूचक आहेत. पण त्यात कुठेही स्त्रीपुरुष-संबंधाची नैसर्गिक प्राकृतिकता नाही. भयगंड, विकृती, पाशवी आक्रमकता यांची ती द्योतक आहेत. पण दालीची चित्रे (व चित्रांतर्गत प्रतिमा) इतकी जटिल, गुंतागुंतीची व संभ्रमात टाकणारी आहेत, की त्यांचा साधा सरळ व सोपा अर्थ लावणे भाबडेपणाचेच ठरावे. स्त्रीच्या नग्न शरीराचे भेसूर व विरूप दर्शन, छिन्न-भिन्न अवयव व कामुक अवयवांची क्रूर मोडतोड हे जसे दालीच्या चित्रांत वरचेवर आढळते, तसेच कुबड्यांची प्रतिमाही वारंवार आढळते. ती जशी मानवी अस्तित्वाच्या परावलंबित्वाची निदर्शक आहे, तशीच उभ्या ताठ काठीसारखी कुबडी ही पुरुषी जननेंद्रियाची सूचक आहे. अशा लैंगिक, कामवासनासूचक वस्तूंचे (फेटिश) चित्रण करून दालीने मानवी मनात सदैव सुप्त रूपात खदखदत असलेली लैंगिकताच चित्रांमधून प्रकट केली.

स्वतःचे प्रतिबिंब पाहून स्वतःच्याच प्रेमात पडलेल्या नार्सिससच्या ग्रीक मिथ्यवरून फ्रॉइडने 'नार्सिसिझम'ची उपपत्ती मांडली. स्वतःच्याच शरीरापासून सुख मिळणाऱ्या ह्या आत्मरतिपर लैंगिकतेस फ्रॉइडने 'नार्सिसिझम' हे नाव दिले. दालीनेही 'मेटॅमॉर्फसीस ऑफ नार्सिसस' हे चित्र रंगवून ही ग्रीक मिथ्य व आत्मरतीची आधुनिक उपपत्ती यांचे दृश्य रूपात चित्रण केले आहे.

फ्रॉइडने मानवी व्यक्तिमत्त्वाची गुंतागुंतीची संरचना उलगडून दाखवताना व्यक्तिमत्त्वाचे इदम् किंवा सुप्तात्मा (इड), अहम् (इगो) आणि श्रेष्ठात्मा किंवा पराहम् (सुपर इगो) असे तीन भाग पाडले

आहेत. त्यांपैकी इदम् हा अबोध मनाचे प्रतिनिधित्व करणारा भाग. सामान्यपणे माणसातील पशू असे ह्याचे वर्णन करता येईल. त्याला तर्क, नियम यांचे वावडे असते. विस्कळीत, विसंगत, वास्तवाचा संपर्क नसलल्या अनेक इच्छा, वासना, विकार या भागात वास करीत असतात. दालीने अबोध वा अंतर्मनाच्या प्रकटीकरणाद्वारा मानवी व्यक्तिमत्त्वाच्या ह्या इदम् भागाचे चित्ररूप आविष्करण केले. मानवाच्या सहजप्रेरणा ह्या इदम्मधून उद्भवतात. इदम् हे ऊर्जेचे भांडार आहे. ही ऊर्जाच दालीच्या चित्रांमध्ये चैतन्याच्या सहस्रस्रोतांतून आदिम प्रमाथी आवेगाने उसळताना दिसते.

फ्रॉइडचा कलाव्यवहारासंबंधीचा मनोविश्लेषणात्मक सिद्धान्त असा :

'पराहम्च्या नियंत्रणाखाली स्वतःच्या अबोध मनातील इच्छांचे उदात्तीकरण साधून कलावंत जी प्रतीकात्मक निर्मिती करतो ती कलाकृती होय. कलाकृती निर्माण केल्याने स्वप्नातल्याप्रमाणेच इच्छापूर्तीचा आनंद लाभतो. कल्पनाशक्तीच्या इतर व्यवहारांप्रमाणेच कलानिर्मितीही अबोध मनातून प्रेरक शक्ती मिळवत असते. कलानिर्मितीच्या वेळी पराहम् आणि अहम् यांचे नियंत्रण अगदी स्पष्ट असते. परंतु 'काल्पनिक जग निर्माण करीत असता इदम्च्या आवेगांना वेषांतराबरोबरच सार्वत्रिकताही साध्य करावी लागते. सौंदर्यदृष्टीमुळे कलावंत अबोध मनातील आशयाचा रासवटपणा काढून टाकून तो सौम्य बनवतो. व्यक्तिगत संबद्धतेवर आवरण चढवतो आणि हे सर्व केल्यामुळे रसिकालाही आस्वादक आनंदाची लालूच तो देऊ करतो. या प्रक्रियांमुळे कलावस्तूचा 'अर्थ' स्वप्नाच्या अर्थाप्रमाणेच उलगडावा लागतो.'

वरील विवेचनाच्या पार्श्वभूमीवर दालीच्या चित्रांतून प्रकटणाऱ्या दुःस्वप्नसृष्टीचे अवलोकन केले, तर काय जाणवते ? – या विवेचनातील अनेक गोष्टी दालीच्या निर्मितीला लागू होणाऱ्या आहेत. त्याच्या चित्रांचा उगम अबोध मनात आहे, त्याच्या चित्रांचा अर्थ स्वप्नाच्या अर्थाप्रमाणेच उलगडावा लागतो, या बाबी स्पष्ट आहेत. पण त्याच्या काही चित्रांमधली भेसूर विध्वंसकता, मानवी अवयवांची क्रूर मोडतोड (उदा., 'प्रीमॉनिशन ऑफ सिव्हिल वॉर), आत्मपीडन व परपीडन प्रवृत्ती आणि अंगावर शहारे आणणारा आदिम रासवटपणा यांसारखे घटक लक्षात घेतले तर, हे अबोध मनातील इच्छांचे उदात्तीकरण नसून कठोर वास्तव आहे. तसेच त्यातला रासवटपणा जसाच्या तसा क्रूर व ओबडधोबड रूपातच मांडलेला आहे. तो सौम्य केलेला नाही. तसेच इदम्च्या आवेगांना सार्वत्रिकता प्राप्त झाली आहे, असेही दिसत नाही. म्हणजेच फ्रॉइडने मनोविश्लेषणाद्वारा जे कलानिर्मितीच्या प्रक्रियेचे घटक म्हणून सांगितले आहेत, ते सर्व इथे उपस्थित नाहीत. इतकेच नव्हे, तर सौंदर्याचे तथाकथित संकेत ठोकरून लावले आहेत. आणि तरीही दालीच्या अशा चित्रांनाही एक आस्वाद्यता प्राप्त होते. ह्याचे रहस्य कशात असावे ?– तर दाली हा घृणास्पद व शिसारी आणणारा अंतर्मनाचा आशय ज्या आविष्काररीतीने प्रकट करतो, त्यात त्याच्या आस्वाद्यतेचे मर्म दडले आहे. कारण या चित्रांमध्ये एक नितळ सफाई आहे, वास्तववादी हाताळणी आहे व रंगसंगती चित्ताकर्षक आहे. शिवाय त्यांत एक आगळा व नाट्यपूर्ण असा यथादर्शनात्मक दृष्टिकोण साधला आहे. दालीने यूरोपीय कलापरंपरेतून ज्या सिद्धी हस्तगत केल्या, त्यांत रेखनातले विलक्षण तंत्रकौशल्य, छायाप्रकाशाची गहिरी नाट्यमयता, वास्तववादी शैलीवरचे असामान्य प्रभुत्व, यथादर्शनीय कोनाचा आगळेपणा इत्यादी बाबींचा समावेश होतो. या तंत्रकौशल्याने व वास्तववादी हाताळणीमुळे त्याची चित्रे–त्यांतला आशय जुगुप्सा व घृणा निर्माण करणारा असूनही–आस्वाद्य बनतात. 'प्रीमॉनिशन ऑफ सिव्हिल वॉर'प्रमाणेच 'यंग व्हर्जीन ऑटो–सोडोमाइज्ड बाय हर ओन चॅस्टिटी', 'जीओपॉलिटिकस चाइल्ड वॉचिंग द बर्थ ऑफ द न्यू मॅन', 'पर्स्पेक्टिव्ह्ज', 'द इन्व्हिजिबल मॅन', 'द ग्रेट मास्टरबेटर', द स्पेक्टर ऑफ सेक्स अपील', 'द ग्रेट पॅरॅनॉइॲक (ऑर ग्रेट ड्रीमर)' यांसारखी दालीची चित्रे या दृष्टीने पाहता येतील.

थोडक्यात असे म्हणता येईल की, सर्वसामान्य माणसाची प्रवृत्ती मनात उद्भवणाऱ्या विक्षिप्त व चमत्कारिक, किंवा लैंगिक वा ओंगळ कल्पना दडपून टाकण्याकडे असते. तर दालीसारखे अतिवास्तववादी कलावंत अशा उनाड व स्वैर कल्पना मुद्दाम उद्दीपित करून, त्यांना जाणूनबुजून आपल्या कलेतून मोकळी वाट करून देतात. परिणामी, त्यांच्या कल्पनाविलासावर विवेकबुद्धीचे वा तार्किकतेचे अंकुश राहात नाहीत. एखाद्या वेड्याप्रमाणे वा अमली [illegible]च्या प्रभावा-

खाली असलेल्या व्यक्तीप्रमाणे त्यांची कल्पकता मुक्त व निरंकुश विहरत राहते. (दालीने स्वतः अमली पदार्थांचे सेवन करून आपली कल्पनाशक्ती उद्दीपित करण्याचे प्रयोग केले. या मादक द्रव्यांच्या नशेत असताना दिसणारी दृश्ये त्याने चितारली. तसेच झोपतेवेळी तो उशाशेजारी चित्रकलेची साधने ठेवत असे. झोपेतून अचानक जागा होऊन स्वप्नात वा स्वप्न-जागृतीच्या सीमेवरच्या अवस्थेत जे भास, दिवास्वप्ने वा स्वच्छंद, निरंकुश प्रतिमा दिसत, त्या तो चितारत असे. संज्ञाप्रवाहाच्या या मुक्त धारेतून कलाकृती घडो वा न घडो, आपण फक्त मानवी मनाच्या विराट अंतर्विश्वाचे कुतूहल न्याहाळायचे, ही त्याची निर्मितीमागची प्रेरणा होती. दालीची चित्रे अशा मुक्त अनिर्बंध कल्पनाविलासाचे आविष्कार आहेत. दालीने आपल्या कल्पनाशक्तीवरची विवेकाची, तार्किकतेची बंधने झुगारून देऊन तिला पूर्ण आविष्कार-स्वातंत्र्य दिले आहे. त्यामुळे दाली हा सर्वस्वी स्वतंत्र, अभिनव व शोधक प्रतिभेचा प्रतिभावंत ठरला आहे. त्याच्या प्रतिभेचे नवनवोन्मेषशालीनी विविध आविष्कार मनाला थक्क व विस्मयचकित करणारे आहेत. त्याने केवळ दुःस्वप्नेच चितारली असे नव्हे, तर मनाला प्रसन्न करणाऱ्या सुखद रंगसंगतीने व नितळ सफाईने ओतप्रोत व परिपूर्ण भरलेली चित्रेही रंगवली. जी पारंपरिक सौंदर्यदृष्टीच्या रसिकालाही अनुपम व अलौकिक आनंद देत राहतील. उदाहरणार्थ, 'स्टडी फॉर लेडा ॲटोमिका' (१९४८), 'द सॅक्रमेंट ऑफ द लास्ट सपर' (१९५५), 'क्रूसिफिक्शन' (१९५४), 'ख्राइस्ट ऑफ सेंट जॉन ऑफ द क्रॉस' (१९५१), 'डिस्कव्हरी ऑफ अमेरिका बाय क्रिस्टोफर कोलंबस' (१९५९) आणि त्याची पत्नी व प्रेयसी गालाची विविध व्यक्तिचित्रे– 'जीऑडेसिकल पोर्ट्रेट ऑफ गाला' (१९३६), 'द टू गालाज इन द हॉल', 'गाला अँड पॉम्ग्रॅनेट्स', 'न्यूड ऑफ गाला' (१९६०). ही सर्व चित्रे दालीने उत्तरायुष्यात रंगवली आहेत व अतिवास्तववादी प्रभावापासून पूर्ण मुक्त आहेत. त्याच्या अशा चित्रांतील परिपूर्ण रेखन व आकारसंयोजन, वास्तव हाताळणी, प्रसन्न व तजेलदार रंगसंगती डोळे दिपवणारी व मनाला भुरळ घालणारी आहे.

दाली १९२८ मध्ये पॅरिसला गेला. तिथे त्याची जॉन मीरो या अतिवास्तववादी स्पॅनिश चित्रकाराशी भेट झाली व तो अतिवास्तववादी पंथात सामील झाला. या पंथातील आंद्रे ब्रताँ, पॉल एल्युआर, ताँगी, हान्स आर्प, मॅक्स अर्न्स्ट, पाब्लो पिकासो, रने माग्रित, मॅन रे प्रभृती प्रमुख कलावंतांच्या संपर्कात तो आला. या वैविध्यपूर्ण व्यक्तिमत्त्वांच्या संपर्क-सहवासातून दालीच्या चित्रशैलीला खास त्याचे असे व्यक्तिविशिष्ट वळण लाभले. स्वप्नसदृश, भ्रमसूचक प्रतिमांचे चित्रण त्याने सूक्ष्म बारकावे यथातथ्यपणे टिपणाऱ्या वास्तववादी शैलीने केले. अबोध मनाच्या खोल तळातील सुप्त इच्छाकांक्षांचे, भयजुगुप्सादी मनोविकारांचे दर्शन घडवताना त्याने अनेकविध प्रतिमांची सरमिसळ केली; सखोल किंबहुना असीम यथादर्शनाचा अवलंब केला; अत्यंत असंबद्ध व विसंवादी वस्तुप्रतिमांचे संश्लेषण केले. आणि वस्तुतः कठीण व घनरूप अशा वस्तूंचे विद्राव्य व मृदू-ठिसूळ अवस्थेमध्ये रूपांतर केले. (उदा., 'पर्सिस्टन्स ऑफ मेमरी' या चित्रातली लवचीक, वितळणारी, विरघळणारी व 'अमिबा'प्रमाणे प्रसरणशील आकार धारण करणारी घड्याळे. ही लवचीक व ठिसूळ, प्रसरणशील आकारांच्या घड्याळांची प्रतिमा दालीच्या चित्रांमध्ये वारंवार आढळते.) विमुक्त, सर्वस्वी नावीन्यपूर्ण आणि अन्वर्थक असे प्रकल्पन व दुःस्वप्नसदृश प्रतिमासृष्टी हे त्याच्या चित्रनिर्मितीचे लक्षणीय विशेष होत. आपल्या चित्रांचे वर्णन त्याने 'हाताने रंगवलेली स्वप्नांची छायाचित्रे' असे केले आहे, ते त्यांना अगदी पूर्णपणे लागू पडते. 'इल्यूमिन्ड प्लेझर्स' (१९२९), 'ॲकॉमोडेशन्स ऑफ डिझायर' (१९२९), 'सॉफ्ट कन्स्ट्रक्शन वुइथ बॉइल्ड बीन्स', 'प्रीमॉनिशन ऑफ सिव्हिल वॉर' (१९३६), 'द मेटॅमॉर्फसीस ऑफ नार्सिसस' (१९३६–३७) ही त्याची फार प्रख्यात व महत्त्वपूर्ण चित्रे होत. ह्याच काळात लूईस ब्यूनेल या प्रख्यात चित्रपट दिग्दर्शकाबरोबर त्याने 'अँन अँडलूझियन डॉग' (१९२८) व 'द गोल्डन एज' (१९३०) हे दोन महत्त्वाचे अतिवास्तववादी शैलीचे चित्रपट बनवले. या चित्रपटांमध्ये माशांनी बुजबुजलेले प्रेतांचे सांगाडे, जळणारे जिराफ, लिबलिबीत घड्याळे अशा खास दालीकल्पित दुःसह प्रतिमांची गर्दी आहे. 'अँन अँडलूझियन डॉग' या मूकपटातील एक विलक्षण दृश्य असे : आकाशातील चंद्राच्या पूर्ण बिंबावरून एक आडवा काळा ढग तरंगत जातो व तो त्या चंद्रगोलाची दोन शकले करतो. नंतरच्या लगेचच्याच समीप दृश्यात (क्लोजअप) एका स्त्रीच्या मिटलेल्या

पापणीवरून धारदार वस्तरा फिरतो व भळभळा रक्त वाहू लागते. चंद्रकोर व मिटलेली पापणी ह्यांतील सादृश्य-साहचर्य लक्षात घेऊन हे अनोखे प्रतिमासंयोजन साधण्यात आले आहे. ही अतिवास्तववादी चित्रपटशैली म्हणता येईल. आता हा चित्रपट पडद्यावरचे आधुनिक क्लासिक मानले जाते. पण त्या काळात तो अत्यंत आक्षेपार्ह, वादग्रस्त व खळबळजनक ठरला होता. इतका की, त्या चित्रपटासाठी दालीने तयार केलेले एक पोस्टर एका प्रेक्षकाने प्रक्षुब्ध होऊन सुरीने फाडले होते. पण दालीला चित्रपटक्षेत्रात खरी मान्यता व प्रसिद्धी मिळाली, ती त्याने आल्फ्रेड हिचकॉकच्या 'स्पेलबाउंड' या चित्रपटासाठी (१९४५) जी अत्यंत कल्पक व अभिनव स्वप्नदृश्ये रंगवली, त्यामुळे. मनोरुग्ण व मनोविश्लेषण हा त्या चित्रपटाचा विषय होता. मनोरुग्णांची जी स्वप्ने असतात, त्यांची चित्रे रंगवण्याची जबाबदारी हिचकॉकने दालीवर सोपवली व ती त्याने उत्तम प्रकारे पार पाडली. कारण दालीची शैली व प्रतिमासृष्टी अशा चित्रांसाठी अत्यंत पोषक होती.

पॅरिसमध्ये अतिवास्तववाद्यांना प्रत्यक्ष भेटण्यापूर्वीच, दालीच्या चित्रामध्ये अतिवास्तववादी प्रवृत्ती दिसून येत होत्या. 'हनी इज स्वीटर दॅन ब्लड,' 'द लूग्यूब्रिअस गेम' यांसारखी चित्रे व 'अँडलूझियन डॉग'सारखा चित्रपट यांवरून हेच सिद्ध होते, की अतिवास्तववादी पंथाच्या चित्रकारांना भेटण्यापूर्वीच दालीने आपली अतिवास्तव शैलीची चित्रनिर्मिती सुरू केली होती. अतिवास्तववादी विचारसरणीला पोषक असे स्वभावघटक जात्याच त्याच्या व्यक्तिमत्त्वात होते. त्यात एक बंडखोरी व क्रांतिकारकत्व उपजतच होते. त्याचे निदर्शक असे प्रक्षुब्ध व विध्वंसक प्रवृत्तीचे आविष्कार त्यांच्या चित्रांत दिसतात. एक तऱ्हेवाईक विक्षिप्तपणा त्याच्या स्वभावात उपजतच होता. विद्यार्थिदशेत त्याने कम्युनिस्ट प्रणालीच्या वृत्तपत्रातून लेखनही केले होते. त्याच्या जहाल व अराजकवादी कारवायांबद्दल काही काळ त्याला कारावासही भोगावा लागला. माद्रिद स्कूल ऑफ आर्टमधून बंडखोरीबद्दल त्याची दोनदा हकालपट्टी झाली. फिगेरासमध्ये त्याने केलेले एक भाषण तर इतके प्रक्षोभक व जहाल होते की, ते ऐकताऐकताच तेथील नगराध्यक्षाचा हृदयविकाराच्या झटक्याने मृत्यू ओढवला. ही धक्कादायकता त्याच्या चित्रांमध्येही अवतरली आहे. तेव्हा अतिवास्तववादी पंथाची निदर्शक अशी लैंगिक प्रतीकात्मकता व धक्कादायक बंडखोरी ही पंथप्रभावापेक्षा त्याच्या व्यक्तिमत्त्वातून व अफाट कल्पकतेतूनच निपजली आहे. आणि हे बंडखोर क्रांतिकारक व्यक्तिमत्त्व फिगेरासप्तारख्या एका छोटचा खेडचात जन्मले व वाढले आहे.

फ्रेंच कवी पॉल एल्युआरची पत्नी एलेना ही अतिवास्तववादी चळवळीची सम्राज्ञी होती. ती 'गाला' या नावाने सर्वत्र ओळखली जायची. ती अतिवास्तववाद्यांची स्फूर्तिदायक कलादेवता (म्यूझ) होती. दालीला तिच्यामध्ये, आपण शालेय वयात एका चित्रात पाहिलेल्या एका रशियन मुलीची प्रतिमा दिसली. त्या वेळी तो त्या प्रतिमेच्याच प्रेमात पडला होता. आता खऱ्या गालाच्या प्रेमात तो आकंठ बुडून गेला. दोघांनाही परस्परांविषयी गाढ आकर्षण वाटू लागले व गाला त्याच्याजवळ राहू लागली. दोघे विवाहबद्ध झाले. तिने आपले आयुष्य तर त्याला समर्पित केलेच; पण आपल्या सहिष्णू वृत्तीने त्याला पुढे वेड लागण्यापासून परावृत्तही केले. गाला ही दालीला आपली खरीखुरी रक्षणकर्ती व मुक्तिदात्री वाटत होती. तिच्यातच त्याने आपल्या आई-बहिणीचीही प्रतिमा पाहिली. ती त्याची स्फूर्तिदात्री देवता होती व आवडते चित्रप्रतिमानही (मॉडेल) होते. तिच्या अनेकविध रूपावस्थांमध्ये त्याने तिची अनेक चित्रे रेखाटली-

१९३०च्या नोव्हेंबरमध्ये पॅरिसमध्ये जे चित्रप्रदर्शन भरले, त्यात दालीने आपली 'द लूग्यूब्रिअस गेम', 'द ग्रेट मास्टरबेटर' व 'इल्युमिन्ड प्लेझर्स' ही चित्रे मांडली व तेव्हापासून तो अधिकृत रीत्या अतिवास्तववादी पंथाचा चित्रकार म्हणून गणला जाऊ लागला.

दालीच्या वडिलांचे त्याच्यावर जिवापाड प्रेम असले, तरी दालीचे व गालाचे संबंध त्यांना मान्य नव्हते. परिणामी वडिलांचा रोष पत्करून त्याला घर सोडावे लागले. 'पित्याच्या सत्तेविरुद्ध जो बंड करतो व जिंकतो तोच खरा हिरो' असे फ्रॉइडचे प्रतिपादन होते. त्यानुसार दालीनेही पित्याविरुद्ध बंड केले; पण त्याचेही पित्यावर मनापासून प्रेम होते. त्यामुळे हा ताणतणाव उभयतांनाही क्लेशदायक ठरला. 'आपला मुलगा अव्यवहारी असल्याने बाहेरच्या जगात त्याचा निभाव लागणार नाही व धूळभरल्या कपडचांनी,

अनुक्रमणिका

निष्कांचन अवस्थेत, क्षमा मागत तो परत येईल'– असा त्याच्या वडिलांचा कयास होता. पण तो पुढे खोटा ठरला. दाली काही वर्षांनी घरी परतला; पण त्या वेळी तो वैभवाच्या व कीर्तीच्या शिखरावर होता. अशा रीतीने वडिलांविरुद्ध बंड जिंकून दाली 'हिरो' ठरला.

दाली व गाला यांनी स्पेनमध्ये कादाकेस येथे स्थायिक होण्याचा निर्णय घेतला. पण त्यांना कुणी खोली भाड्याने वा विकत द्यायलाही तयार होईना. अखेर शेवटी लिडिया सबाना दी कोस्टा ही मच्छिमार जमातीतली म्हातारी कशीबशी तयार झाली. ती काहीशी अर्धवट, वेडसर होती. ती चेटकीण असावी, असाही लोकांचा संशय होता. पण तिचे व दालीचे संबंध अखेरपर्यंत चांगले होते. दालीच्या काही चित्रांमधून तिचे दर्शन होते. ती पोर्ट लिगात या छोट्या वाडीमध्ये राहात होती. पोर्ट लिगात हा जगातला सगळ्यात ओसाड भाग असल्याचे दालीचे मत होते. 'तिथे सकाळी एक प्रकारच्या रासवट, रानटी कर्कश आनंदाचा; तर संध्याकाळी एका विकृत (मॉर्बिड) दुःखद मनःस्थितीचा प्रत्यय येतो', असे दालीने म्हटले आहे. पोर्ट लिगातमधील निसर्गदृश्ये (लँड्स्केप्स) हा त्या काळी दालीच्या कॅन्व्हासचा एक अपरिहार्य भाग बनला होता. त्याच्या अनेक चित्रांना पोर्ट लिगातच्या निसर्गाची पार्श्वभूमी आहे. तिथे त्या मच्छिमार अर्धवट म्हातारीच्या जागेत तेरा बाय तेराची एकच खोली सुरुवातीला दाली-गाला यांच्या वाट्याला आली होती. तीच दिवाणखाना म्हणून, स्टुडिओ म्हणून, डायनिंग व बेड रूम म्हणून वापरली जायची. पुढे जसजशी वर्षे सरत गेली, तसतसे त्यांनी आजूबाजूला लागून असलेल्या झोपड्या विकत घेतल्या आणि मधल्या भिंती पाडून त्या एकमेकांशी जोडत मोठे घर तयार केले. आपल्या या घराला दालीने 'आध्यात्मिक तुरुंग' म्हटले आहे.

या घरालाच त्याने पुढे अंडाकृती प्रशस्त दिवाणखान्याची जोड दिली. चित्रविचित्र फर्निचर घरात मांडले. त्याची चमत्कृतिपूर्ण सजावट केली. इथेच स्टुडिओही थाटला व गालाच्या सुरक्षित व संरक्षक निवाऱ्याखाली आपली निर्मिती केली. पोर्ट लिगातमधला ओसाड व भरड असा खडकाळ निसर्ग, लिडिया व तिची दोन मच्छिमार मुले, तिथली इतर कोळीकुटुंबे, तसेच भयानक दारिद्र्याने लिडियासारखे भ्रमिष्ट बनलेले व अर्धवट मानसिक विकृतीत जगणारे लोक या सर्व वातावरणातून दालीची दुःस्वप्नसृष्टी साकार झाली आहे. या परिसराचा व लोकजीवनाचा दालीच्या कलावंत व्यक्तिमत्त्वावर तीव्र व खोलवर परिणाम झाला. त्याच्या चित्रांमधले अतिवास्तव भ्रामक प्रतिमांचे जग या वातावरणाच्या जडणघडणीतूनच साकारले आहे. त्याच्या 'द वीनिंग ऑफ फर्निचर न्यूट्रिशन' (१९३४) या चित्रात पोर्ट लिगातच्या समुद्रकिनाऱ्यावर पाठमोरी बसलेली स्त्री लिडियासारखीच आहे. तिच्या छाती-पाठीचा मधला भाग पोकळच आहे आणि पाठीच्या कण्याच्या जागी कुबडी बसवलेली आहे. तिच्या बाजूला शेजारी ओळीने किनाऱ्याला लावलेल्या मच्छिमार होड्या आहेत आणि कुबडीला टेकलेल्या म्हातारीच्या समोर एक –अर्धवट उघड्या व पोकळ खणांचे–कपाट आहे; त्याला लागूनच एक घडवंची असून त्यावर बाटली आहे. म्हातारीच्या स्तनांच्या जागी रिकामी पोकळी व त्यात कुबडी असल्याने, तिच्या पुढ्यातल्या फर्निचरचे भरणपोषण तिच्या दुधावर होत नसावे, अशी काहीशी ही कल्पना असावी. 'अॅट्मॉस्फेरिक स्कल सोडोमायझिंग अ ग्रँड पियानो' (१९३४) या चित्रातही पोर्ट लिगातचा किनारा आहे. कवटी व पियानो या असंबद्ध व विसंगत गोष्टींची चमत्कारिक सांगड घालण्याची कल्पना दालीला प्रत्यक्षात निद्रा व जागृती यांमधल्या संधिकालातच सुचली.

'द इन्व्हिजिबल मॅन' (१९२९–३३) हे दालीचे दुहेरी प्रतिमेचा (डबल इमेज) वापर केलेले पहिलेच चित्र. दुहेरी प्रतिमा हे दालीच्या अनेक चित्रांचे लक्षणीय वैशिष्ट्य ठरले. 'इअर बुइथ मॅडोना' (१९५८) हे दुहेरी प्रतिमेचा परिणामकारक वापर असलेले उत्कृष्ट चित्र. जवळजवळ करड्या रंगच्छटेनेच व्यापलेले व अमूर्त भासणारे हे चित्र– ते सहा फूट अंतरावरून पाहिले असता, त्यात रॅफेएल या चित्रकाराने सिस्टाइन चॅपेलमध्ये रंगवलेल्या मॅडोनाचा (ख्रिस्ताची कुमारी माता) भास होतो, तर सुमारे ४५ फूट अंतरावरून पाहिल्यास कानाची आकृती भासमान होते. ही कानाची आदिम रसायनविद्येतली (अॅल्केमी) कल्पना आहे, असे दालीने म्हटले आहे. 'स्लेव्ह मार्केट विथ द अॅपरिशन ऑफ द इन्व्हिजिबल बस्ट ऑफ व्हॉल्तेअर' या चित्रात व्हॉल्तेअरचा अर्धपुतळा तसा अदृश्य आहे; पण थोडे अधिक निरखून पाहताच तो दृग्गोचर होतो.

दालीच्या चित्रांमध्ये मानवी अवयवांची क्रूर व भेसूर विरूपणे आहेत. (हातापायांच्या छिन्नभिन्न अवयवांबरोबरच नाकाच्या शेंड्याला फुटलेला कान व कानाच्या जागी नाक दाखवले आहे, तसेच स्त्रीच्या नग्न देहातून बाहेर पडलेले ड्रॉवर दाखवले आहेत– 'सिटी ऑफ ड्रॉवर्स'). कुबड्यांची प्रतिमा वारंवार उपयोजली आहे, त्याचप्रमाणे मानवी मेंदू हा लवचीक, एखाद्या रबरी फुग्यासारखा लांबलचक पसरलेला, ताणलेला असा अनेकदा दाखवला आहे. उदा., 'द एनिग्मा ऑफ विल्यम टेल', 'अॅव्हरेज अॅट्मॉस्फेरो-सेफॅलिक ब्यूरोक्रॅट इन द अॅक्ट ऑफ मिल्किंग अ क्रॅनिअल हार्प' यांसारखी चित्रे.

दालीची चित्रे समजून घ्यायची, तर त्याच्या विचार-प्रक्रियेची खास यंत्रणा समजून घेतली पाहिजे. वरवर पाहता अत्यंत असंबद्ध व विस्कळीत वस्तुप्रतिमांची विचित्र सांगड घालणे, हे साधारणपणे अतिवास्तववादी लेखक-कलावंतांचे निर्मितिप्रक्रियेचे एक अटळ अंगच असते. दालीच्या विलक्षण व अफाट कल्पनाक्षमतेने त्याने ते अत्यंत प्रभावीपणे प्रकट केले आहे. त्यामुळे दालीच्या चित्रांना काही विशिष्ट वाङ्मयीन गुणवत्ताही प्राप्त होते. उदाहरणार्थ, 'पर्सिस्टन्स ऑफ मेमरी' या चित्रात लवचीक आकाराच्या घड्याळांच्या ज्या विविध प्रतिमा वेगवेगळ्या पातळ्यांवर खेळवल्या आहेत, त्यांना प्रत्येक टप्प्यावर एक विशिष्ट अन्वर्थकता आहे. काळाचा अखंड, अव्याहत प्रवाह सूचित करणारी घड्याळाची लवचीक व प्रवाही आकारिकता; काळाचे विनाशकारी सामर्थ्य दर्शविण्यासाठी मेलेल्या घुशीसारख्या प्राण्याच्या प्रेतावर कफनासारखे पांघरलेले घड्याळ, किंवा विध्वंसकता व्यक्त करण्यासाठी उजाड झाडाच्या निष्पर्ण फांदीवर वाळत घातलेले घड्याळ, असे अनेकविध पातळ्यांवरचे अन्वयार्थ घड्याळ या एकाच प्रतिमेला प्राप्त होतात. परिणामी 'पर्सिस्टन्स ऑफ मेमरी' ही कॅन्व्हासवरची दृश्य कविताच होते. दालीच्या चित्रांचे असे वाङ्मयीन अर्थही लावता येतात. 'मेटॅमॉर्फसीस ऑफ नार्सिसस' या चित्रातही नार्सिससच्या प्राचीन ग्रीक मिथ्यचे वाङ्मयीन प्रतिमाप्रचुर पातळीवरचे चित्रांकन आढळते.

दालीच्या चित्रातून प्रकटणारी मानसिकता ही एखाद्या मानसिक संतुलन गमावून बसलेल्या व्यक्तीसारखीच आहे. फक्त तो म्हणतो त्याप्रमाणे– 'मी आणि वेडा मनुष्य यांत फरक हाच की, मी वेडा नाही.' वेड लागलेल्या व्यक्तीला मानवी जीवनाचे विक्षिप्त अनुभव येत असतात. विचित्र दृश्ये आणि श्राव्य भास यांनी तो भेडसावून जातो. दालीने हे जीवनानुभव वेड लागलेले नसतानाच घेतले आणि आपल्या सर्जनशक्तीच्या जोरावर ते चित्रबद्ध केले. फ्रॉइडनेही कलावंत व मज्जाविकृत व्यक्ती यांच्यात साम्य दाखवले. 'कलावंत मज्जाविकृतीपासून बचावतात; परंतु त्यांची प्रेरणात्मक रचना मात्र सारखीच असते–' असा त्याचा अभिप्राय आहे.

आपल्या चित्रणपद्धतीचे वर्णन दालीने 'संभ्रम-चित्तविकृती-चिकित्सा' (पॅरॅनॉइअॅक क्रिटिकल मेथड) असे केले आहे. विवेकशून्य (इर्रॅशनल) ज्ञान प्राप्त करून घेण्याची उत्स्फूर्त प्रक्रिया– हे ज्ञान भ्रमिष्टावस्थेच्या चिकित्सक अन्वयार्थात्मक संघटनेवर अधिष्ठित असते, असे त्याने म्हटले आहे.

आपल्या चित्रणपद्धतीद्वारा तो एक विशिष्ट वेडाचार नियंत्रित व पद्धतीबद्ध करू इच्छितो. वेडेपणामध्ये एक प्रकारचा भ्रमिष्टपणा, भासस्वप्ने, दिव्याभास, पछाडलेपणा यांची प्रवृत्ती असते. ती दालीमध्येही आहे. पण कल्पनाविश्व व वास्तवविश्व यांना विभागणाऱ्या सीमारेषेचे त्याचे भान पक्के आहे. शिवाय अत्यंत प्रखर अशा बौद्धिक कसरतपटुत्वाने तो स्वतःला नियंत्रित करू शकतो आणि आपल्या चैतन्यवृत्तीच्या व एकूण जीवनाच्या तीव्र अस्वस्थतेला आपल्या चित्रांतून एक नवी दिशा, वेगळे विधायक वळण देऊ करतो; अथवा विक्षिप्त, तऱ्हेवाईक व प्रदर्शनपर वर्तनातून मोकळी वाट काढून देतो व अशा प्रकारे भासाभासांच्या, भ्रमिष्टपणाच्या ताणतणावातून स्वतःची मुक्तता करून घेतो.

दालीला अशा वस्तूंचे विशेष आकर्षण आहे, की ज्या 'स्व'रूपाशी अत्यंत असंबद्ध व विसंगत अशा अन्य गोष्टींशी साधर्म्य दाखवतात. अशा वस्तुप्रतिमांचे चित्रण त्याच्या चित्रांतून प्रकर्षाने आढळते. उदाहरणार्थ, मुलांच्या खाऊच्या गोळ्यांसारखे हुबेहूब दिसणारे सागरगोटे त्याने लहानपणी समुद्रकिनाऱ्यावरून गोळा करून बरणी भरून साठवले होते. अशा एका सागरगोट्याची छायांकित प्रतिमा त्याच्या 'शेड्स ऑफ नाइट डिसेंडिंग' या चित्रात आढळते. 'अॅपरिशन ऑफ फेस अॅंड फ्रूट-डिश ऑन अ बीच' (१९३८) या चित्रातही अशाच

अनुक्रमणिका

एकमेकांत मिसळून, क्षणात दृश्यमान तर क्षणात अदृश्य भासणाऱ्या वस्तुप्रतिमांचा मनोहारी खेळ आहे. चित्राच्या वरच्या उजव्या बाजूच्या कोपऱ्यात जे स्वप्नमय निसर्गदृश्य आहे, ते जास्त निरखून पाहताच त्यातून कुत्र्याचा चेहरा भासमान होतो आणि मध्ये जो पेअरच्या फळांनी भरलेला चषक आहे, त्यातून उभ्या असलेल्या कुत्र्याच्या शरीराचा मध्यभाग दृश्यमान होतो; तर चषकाचा जो खालचा भाग आहे, त्यात एका स्त्रीचा रेखीव चेहरा लपलेला आहे. फलपात्राकडे अधिक बारकाव्याने निरखून पाहिल्यास त्या स्त्रीचे डोळे, नाक, ओठ, हनुवटी यांचे नितळ पारदर्शी दर्शन घडते. त्या स्त्रीचे डोळे शिंपल्याच्या आकाराचे आहेत, तेव्हा डोळे व शिंपले असे वस्तुसंक्रमण होताना दिसते. स्वप्नदृश्यामध्ये जसा कित्येकदा अत्यंत असंबद्ध वस्तूंचा मेळ साधलेला असतो, तशा या प्रतिमा आहेत. आणि स्वप्नात जशा काही गोष्टी अगदी सुस्पष्ट, रेखीव व काही धूसर, अस्पष्ट दिसतात, तसेही इथे घडते. चित्रात एक दोरी पडलेली व तिच्याशेजारी एक वस्त्र आहे. ही दोरी व वस्त्र अगदी सुस्पष्ट व वास्तव रूपात दाखवले आहेत. तर अन्य प्रतिमा—निसर्गदृश्य, कुत्रा, फलपात्र, स्त्रीचा चेहरा—या स्वप्नातल्याप्रमाणे धूसर, अस्पष्ट व फसव्या दिसतात. अशा रीतीने दालीची चित्रे ही मानवी अंतर्मनाची साकार झालेली स्वप्ने होत. दालीच्या चित्रांमध्ये एकच आकार एकाच वेळी अनेक गोष्टी सुचवीत असतो व असे अनेक आकार परस्परांमध्ये सरमिसळून, एकरूप होऊन गेलेले असतात. त्यामुळे त्या चित्रांमध्ये एक प्रकारची संदिग्धता व अनेकार्थसूचकता निर्माण होते. काव्यात जसा श्लेष शब्दाचे अनेक अर्थ सूचित करतो, तशा दालीच्या चित्रांतल्या दृश्य प्रतिमा अनेकार्थसूचक असतात. म्हणून त्यांना वाङ्मयीन अर्थवत्ता (लिटररी सिग्निफिकन्स) प्राप्त होते. उदा., स्त्रीचे डोळे व सागरी शिंपले, फलपात्र व स्त्रीचा चेहरा अशा दृश्य प्रतिमा दालीच्या चित्रांत अगदी एकरूप होऊन गेलेल्या दिसतात. एखाद्या काव्यातही अशाच प्रकारे साधर्म्यसूचक दृक्प्रतिमांचे संश्लेषण साधलेले असू शकेल.

दालीच्या 'पर्सिस्टन्स ऑफ मेमरी', 'मेटॅमॉर्फसीस ऑफ नार्सिसस', 'प्रीमॉनिशन ऑफ सिव्हिल वॉर' अशा चित्रांमध्ये एक वेगळ्या पातळीवरची वाङ्मयीन अर्थवत्ता आढळते व ती आधिक करून त्या चित्रांमागे जो आशय दडला आहे, त्या आशयात आहे.

'पर्सिस्टन्स ऑफ मेमरी' हे दालीचे चित्र म्हणजे आधुनिक कलेतिहासातील एक श्रेष्ठ कलाकृती होय. त्यातील घड्याळाची प्रतिमा अनेक दृष्टींनी अन्वर्थक आहे. घड्याळ म्हणजे काळाचे मानवनिर्मित, प्रतीकात्मक यंत्ररूप. ती वस्तुतः कठीण, घनरूप, अविद्राव्य धातूची बनवलेली असतात. पण दालीच्या चित्रात त्यांना मृदू, ठिसूळ व लवचीक रूपे लाभतात. ती अमीबासारखी प्रसरणशील, वेडेवाकडे आकार धारण करतात. म्हणजे जणू काळाचे प्रवाही रूपच ह्या लवचीक घड्याळांतून साकार होते. 'पर्सिस्टन्स ऑफ मेमरी' या चित्राला चिरंतन व अनादिअनंत निसर्गाची भव्योदात्त पार्श्वभूमी आहे. निळसर आकाश, पिवळसर हिरवट पसरलेला प्रकाश, त्यात मिसळलेले समुद्राचे संथ जलाशय, त्यात घुसू पाहणारे पिवळसर-किरमिजी खडकाचे सुळके असे हे निसर्गाचे रूप आहे. स्थिर शाश्वत प्रकृतितत्त्व असा हा निसर्ग म्हणजे काळाचे गोठलेले अनादिअनंत रूपच. अथांग पसरलेल्या आकाश-सागराच्या दृश्यातून अवकाशाची असीमताच जणू व्यक्त होते. ह्या सागरकिनाऱ्यावर घड्याळाची लवचीक प्रवाही रूपे काही वस्तूंसमवेत दाखविली आहेत. एका सिमेंटवजा चौथऱ्यावर उजाड झाडाचा निष्पर्ण सांगाडा, त्याच्या फांदीवर एक घड्याळ वाळत घातले आहे. एक त्या चौथऱ्यावर वेडेवाकडे पसरले आहे. त्याच्या शेजारी एका घड्याळाच्या गोल तबकडीला, मेलेल्या प्राण्याला लागाव्यात तशा रानटी मुंग्या लागल्या आहेत. त्या ते घड्याळ कुरतडून नष्ट करण्याच्या प्रयत्नात आहेत. पण त्यांच्या ह्या प्रयत्नाला अद्याप यश आलेले नाही. ते येईल का? कुणास ठाऊक! चित्रकार त्याविषयी काहीच बोलत नाही. पुढे एका राक्षसी घुशीसारख्या दिसणाऱ्या, मेलेल्या प्राण्याच्या शरीरावर कफनासारखे घड्याळ पसरले आहे. निष्पर्ण झाडाचा सांगाडा, मेलेला प्राणी ही काळाची विध्वंसक, संहारक रूपे आहेत. प्रत्येक घड्याळ हे काही ना काही वेळ दाखवत आहे. तेव्हा घड्याळाचे हे अखंड सातत्याने चालणारे अंगीकृत कार्य; काळाच्या भक्षक मुंग्या ते नष्ट करू शकत नाहीत. काळाच्या प्रवाहातही जे नष्ट होत नाही, टिकून राहते असे शाश्वत, चिरंतन काय असू शकेल? —कलावंताची कलाकृती हे त्याचे एक उत्तर असू शकते. निसर्ग हे दुसरे उत्तर. तेव्हा काळाची चिरंतन, शाश्वत,

अनुक्रमणिका

प्रवाही, विनाशी व अविनाशी अशी वेगवेगळी रूपे ही घड्याळे प्रतीकरूपाने दर्शवतात, असे म्हणता येईल. निसर्गाची अथांगता, अवकाशाची असीमता हेही प्रकृतीचे एक शाश्वत, स्थिर सत्य आहेच. तेव्हा अवकाश व काल या संकल्पना दालीने या चित्रात प्रतीकात्मक पातळीवर मांडल्या आहेत, असे म्हणता येते. अवकाशाची अपरिमितता आणि काल या संकल्पनेमधली संदिग्धता व अमूर्तता या चित्रातून व्यक्त होते.

दालीने स्वतः या चित्रावर भाष्य करताना काही कल्पना मांडल्या आहेत. त्या तशा संदिग्ध व दुर्बोधच आहेत; पण त्यांतून चित्रगत आशयाच्या काही पैलूंवर प्रकाश पडू शकेल. दाली म्हणतो–

'पर्सिस्टन्स ऑफ मेमरी– ' स्मृतिसातत्याइतकी आनंददायक बाब दुसरी नाही.'

'ही मृदू ठिसूळ घड्याळे (सॉफ्ट वॉचेस) म्हणजे जीवशास्त्रीय दृष्टया 'डीएनए' (D N A– डीऑक्सिरिबोन्यूक्लिइक अम्ल) –शाश्वताच्या घटकांची जडणघडण करणारे रेणू होत. [हे एक असे सूक्ष्म रेणुद्रव्य (मॉलिक्यूल) आहे, की जे अगदी पहिल्या आद्य सजीवापासून पिढ्यान् पिढ्या आनुवंशिक गुणधर्मांचे जतन व संक्रमण करीत आले आहे. म्हणजे आदिम मानवाच्या काळापासून ते आजतागायत व पुढेही पिढ्यान् पिढ्या–अब्जावधी वर्षे–अनादिअनंत काळ– वंशसातत्याने चालत आलेली ही स्मृतींची साखळी –अखंड स्मृतिसातत्य– 'पर्सिस्टन्स ऑफ मेमरी' आहे. या जीवसृष्टीतील प्रत्येक सजीव मर्त्य असला, तरी सामूहिक अबोधाच्या पातळीवर वंशसातत्याने अखंड चालत आलेली ही स्मृतींची साखळी मात्र चिरंतन आहे. एका अर्थाने DNA रेणुद्रव्य म्हणजेच मानव-वंशाचे स्मृतिसातत्य होय. घड्याळ हेही कालप्रवाहाचे घटक सातत्याने संक्रमित करणारे रेणू आहेत.] दाली पुढे म्हणतो की,– 'ही ठिसूळ घड्याळे शाश्वत आहेत, म्हणूनच ती आत्मपीडक आहेत.' मोठा मासा छोटया माशाला गिळतो या न्यायानुसार यंत्रयुगाच्या शार्क माशांकडून (लेप माशांप्रमाणे) ती गिळंकृत केली जातील. तीच त्यांची नियती आहे. त्या आत्मपीडनात त्यांचे सुख सामावलेले आहे.

'कॅमेम्बर्ट' (फ्रेंच उच्चार–काममुबेअर) प्रकारच्या मऊ चीझप्रमाणे ही मृदू घड्याळे गूढ अध्यात्मवादी आहेत. (मऊ, विरघळत व पसरत जाणाऱ्या लोण्याच्या आकारासारखीच ती दिसतात). सेंट ऑगस्टीनने 'बायबल'च्या स्तोत्रांमध्ये (Psalms) म्हटले आहे की, 'चीझ हे ख्रिस्ताच्या देहाशी एकरूप होऊ शकते–'

–अर्थात, दालीचे हे भाष्य म्हणजे चित्राचा अर्थ नव्हे, वा गूढ निर्मितिप्रक्रियेवर टाकलेला प्रकाशही नव्हे. चित्र काढल्यानंतर अनेक वर्षांनी त्याने आपली त्यावरची उत्स्फूर्त प्रतिक्रिया नोंदवली आहे, इतकेच.

तेव्हा थोडक्यात म्हणजे, अखंड सातत्यशील, गतिमान असा कालप्रवाह; काळाचे विध्वंसक व विनाशकारी सामर्थ्य; काळाचे अविनाशी रूप व कलाकृतीचे अमरत्व, चिरंजिवित्व, अवकाशाची असीमता व अनंतत्व असे अनेकविध पातळ्यांवरचे अन्वयार्थ दृश्य प्रतिमा–प्रतीक रूपांत व्यक्त करणारे 'पर्सिस्टन्स ऑफ मेमरी' हे दालीचे अविस्मरणीय चित्र.

अमूर्त तात्त्विक आशय व सुसंवादी सौंदर्यपूर्ण रचना यांचा अपूर्व संयोग साधलेले हे चित्र म्हणजे आधुनिक कलेतिहासात स्वतःच्या झळझळीत आत्मतेजाने चमकून दिसणारे जणू एक अमूल्य रत्न आहे. चित्राचा आकार छोटा व आटोपशीर आहे. त्यात एक प्रकारचा सुबक नेटकेपणा आहे. रंगसंगती नेत्रसुखद, प्रसन्न आहे. रेखीव आकारांची परस्परांशी समतोल साधणारी सुसंवादी रचना आहे. असामान्य श्रेष्ठ प्रतीचे तंत्रकौशल्य व सुबक रचनासौष्ठव यांमुळे चित्राला एक देखणेपण लाभते. त्यात अस्ताव्यस्त, ओबड-धोबड असे काहीही नाही. त्याचे आशयबीज अतिवास्तव स्वप्नसदृश प्रकल्पनात असले, तरी रचनेत एक अभिजात सौंदर्यपूर्ण व सुसंयत शिस्त आहे. त्यामुळे 'ईझम'च्या मर्यादा ओलांडून शाश्वत व कालातीत असे कला-गुण त्यात एकवटले आहेत. अनेक पूर्वापार कलापरंपरा त्याने आपल्यात सामावून घेतल्या आहेतच; पण त्यांवरही ते दशांगुळे उरले आहे. श्रेष्ठ व अभिजात कलाकृतीचेच हे गुण होत. पार्श्वभूमीच्या निसर्गदृश्याची सौम्य प्रसन्न रंगसंगती, खडकाची रेखीव काटेकोर पण अनियमित आकृतिबद्धता, पुढे पसरलेला काळा करडा किनारा, रेखीव काटेकोर चौथरा व झाडाचा, त्याच्या एकुलत्या फांदीचा लयबद्ध वक्राकार, किनाऱ्यावर मध्य-भागी पसरलेला मेलेला जलचर प्राणी व अमीबासारखी स्वयंभू आकार प्रसवणारी वक्रलयींची वेडीवाकडी घड्याळे– या सर्व आकृत्यांत एक समतोल व प्रमाण-

बद्ध संयोजन साधले आहे. रंग–रेषा–आकार हे सारेच चित्रघटक चित्राला एक अपूर्व विलक्षण सौंदर्य प्राप्त करून देतात. आधुनिक कलेच्या इतिहासातील ही एक श्रेष्ठ, अजोड कलाकृती होय.

'अॅग्नॉस्टिक सिम्बल' (१९३२) या चित्रातही घड्याळाची प्रतिमा वापरली आहे. इथे एका सपाट काळ्या प्रतलावर अगदी मोजक्याच वस्तू रेखाटल्या आहेत. चित्राच्या शिरोभागी उजव्या कोपऱ्यात आकाशाचा चौकोनी तुकडा आहे. त्यातून एक लांबलचक चमचा तिरक्या रेषेत सरकत खाली डाव्या कोपऱ्यापर्यंत आला आहे. वाटेत पडलेल्या एका लाकडी तुकड्याला वळसा घालून तो पुढे सरकला आहे. अखेर चित्राच्या खालच्या बाजूच्या डाव्या कोपऱ्यात चमच्याचा खोलगट भाग दृष्टोत्पत्तीस येतो. त्यात एक चिमुकले सोनेरी घड्याळ असून, त्यात वेळही दर्शविली आहे: ६.०४ वाजताची. अशा रीतीने नित्याच्या परिचयाच्या सर्वसामान्य गोष्टी इथे अगदी अनपेक्षित व आकस्मिक रीत्या एकत्र आलेल्या दिसतात. परस्पर असंबद्ध व अगदी विसंगत गोष्टींची स्वप्नातल्याप्रमाणे एकत्रित चमत्कारिक सांगड घातल्याने एक धक्कादायकता अनुभवास येते. हेच दालीचे व अतिवास्तववाद्यांचे खास धक्का-तंत्र होय.

अनंत अवकाशाची असीमता 'एनिग्मॅटिक एलिमेंट्स' या चित्रातूनही प्रत्ययास येते. फिकट हिरव्या प्रसन्न रंगातून पाझरणारा पिवळा उबदार प्रकाश–हे अवकाशाचे रूप कॅन्व्हासवर चित्रबद्ध करू पाहणारा एक चित्रकार. पण त्याचा पोषाख मध्ययुगीन आहे. चाकाची गाडी करून फिरवणारा एक लहान मुलगा (हा मुलगा दालीच्या समुद्रकिनाऱ्यावरील निसर्गचित्रांतून सर्रास भेटतो. ती कदाचित त्याची बालवयीन प्रतिमा असावी, किंवा अवकाशाचे आकर्षण लहान मुलात उपजतच असते, हे दाखवावयाचे असावे). चित्रकाराच्या मध्ययुगीन पोषाखाच्या कालविपर्यासाद्वारे दालीने काळाची मोडतोड व सांधेजोड करून, एक प्रकारे काळाची पुनर्रचना साधली आहे व त्यातून काळाचा प्रवाहीपणा व एकसंधपणाच दर्शविला आहे. त्याच्या अनेक चित्रांतून असे हेतुतः कालविपर्यास आढळतात. पडक्याझडक्या इमारती, बुरूज, किल्ले, कमानी, तुळया, खांब असे प्राचीन रोमन अवशेष चितारून, त्यांसे जणू कालप्रवाहात उद्ध्वस्त होणाऱ्या व ऱ्हास पावणाऱ्या मानवी संस्कृतीचेच आविष्करण केले आहे. दालीच्या चित्रांतले अवकाशही विशाल व श्यामिश्र रूपे धारण करणारे आहे. अवकाश ही केवळ चित्तवृत्तींना उल्हसित व प्रसन्न करणारी अनुभूती नसून, त्यात एक प्रकारची कठोर भयप्रदताही आहे. 'एनिग्मॅटिक एलिमेंट्स' मधल्या हिरव्या-पिवळ्या प्रसन्न अवकाशातच मनाला भेडसावणाऱ्या पिशाच्चवत आकृती व निर्दय वाटणाऱ्या काळ्या शिळाही आहेत.

काल व अवकाश या संकल्पनांचा शोध दालीने आपल्या अनेक चित्रांतून विविध प्रतिमा-प्रतीकांद्वारा सातत्याने घेतला. त्याच्या कलावंत मनाला जणू या संकल्पनांचाच अहर्निश ध्यास लागून राहिला होता. अवकाशाची अनेक रूपे त्याने चितारली आहेत. पदार्थविज्ञान व प्रकाशकी या शास्त्रांतील प्रगतीचा आधार घेऊन दालीने अवकाशाचे त्रिमितीय रूप (थ्री डायमेन्शनल फॉर्म) चित्रातून पकडण्याचा प्रयत्न केला. 'ख्राइस्ट ऑफ सेंट जॉन ऑफ द क्रॉस' या त्याच्या अभिजात शैलीच्या चित्रात, एक अभिनव यथादर्शनात्मक कोनातून (ख्रिस्ताच्या डोक्यावर जणू उंच जाऊन एखादा हवाई दृष्टिकोण–एरिअल व्ह्यू–पत्करावा त्याप्रमाणे) त्याने ख्रिस्ताचे चित्र रंगवले आहे. परिणामी हा ख्रिस्त एका खोल अनामिक काळ्या विवरात उतरत असल्याप्रमाणे भासतो. इथे अवकाशाची खोल असीमताच प्रत्ययास येते.

नार्सिससच्या प्राचीन ग्रीक मिथ्यचा एक वेगळाच आधुनिक अन्वयार्थ दालीने 'मेटॅमॉर्फसिस ऑफ नार्सिसस' या चित्रातून व्यक्त केला आहे. स्वतःच्याच प्रतिबिंबावर प्रेम करणाऱ्या आत्ममग्न नार्सिससचे एका मानवी शिलाखंडात रूपांतर होते. त्या शिलाखंडाचे प्रतिबिंबच जणू शेजारी एका अजस्र खडकाळ हाताच्या रूपाने उमटले आहे. सर्जनशील मानवी हात. फुलांचे पेले उमलावेत तशी बोटे फाकलेला हात. एखादी वस्तू धरताना फाकतात तशी ही बोटे फाकली आहेत व हाताने उघड्या पेल्याचा आकार धारण केला आहे. हा हाताचा आकार हुबेहूब जलकाठावरच्या नार्सिससच्या अश्मीभूत आकारासारखा आहे. जणू हे दोन्ही आकार परस्परांची बिंब-प्रतिबिंबे आहेत. त्या हाताच्या उमलत्या पेल्यात एक अंडे आहे. अंडे फुटून त्यातून एक फूल बाहेर उमलले आहे. हेच ते नार्सिससचे फूल. सोनेरी पिवळा गेंद व त्याभोवती पांढऱ्या पाकळ्या. हात

अनुक्रमणिका

अंडे, फूल ही सारी सृजनाचीच प्रतीके. हे नार्सिससचे फुलात होणारे रूपांतर. कलावंताची सृजनाची किमया! 'मेटॅमॉर्फसिस ऑफ नार्सिसस.' नार्सिससचा फुलामध्ये झालेला कायाकल्प. पण दालीच्या या चित्रात केवळ एवढे एकच रूपांतर नाही—तर चित्रातली प्रत्येक गोष्ट जणू बदलते आहे, वेगळा आकार धारण करते आहे. हातात अंडे धरलेला अजस्त्र हात एका पाषाणशिल्पात रूपांतरित होतो आहे. त्यावरून सरपटणाऱ्या मुंग्या तो हात कुरतडण्याच्या प्रयत्नात आहेत. जलाशयाचे पाणी म्हणजे जणू आरशाची पारदर्शक काच. कारण जलपृष्ठावर एकही सुरकुती वा चुणी नाही. जलाशयाच्या काठावरचा, हाताच्या फाकलेल्या बोटांच्या आकाराचा पाषाण, तो जलकाठावर ओणव्या बसलेल्या मानवी आकृतीसारखा दिसतो. हस्तरूप धारण केलेला हा पाषाण म्हणजेच नार्सिसस. हा शिलाखंड जणू पुन्हा मानवरूप धारण करतो आहे, इतका संजीव व चैतन्यपूर्ण भासतो. या नार्सिससच्या पाषाणशिल्पाच्या मागे प्रचंड खडक, गुहा असावी तसे दिसते. ह्या खडकाच्या छायेतच काही नग्न, अस्थिपंजर आदिवासी आकृत्या नृत्यमग्न आहेत. चित्राच्या उजव्या कोपऱ्यात एक बुद्धिबळाचा पट दिसतो. म्हटले तर, तो एखाद्या शहराचा चौकही आहे. पटावर मध्यभागी एकच प्यादे आहे, ते चौकात उभारलेल्या एखाद्या मानवी पुतळ्यासारखेही दिसते. अशी ही सारी रूपांतरे परस्परांत बेमालूम मिसळलेली, एकरूप भासणारी, या एकाच चित्रात एकवटलेली आहेत.

अशी वस्तुरूपांतरे दालीच्या अनेक चित्रांतून आढळतात. भोवतालच्या निसर्गाचेही दालीच्या सर्जनप्रक्रियेत एक प्रकारे रूपांतरच होते. दाली राहात असलेल्या पोर्ट लिगातच्या आसपासच्या निसर्गपरिसरात डोंगर, खडक, सुळके यांचे आकार खूपच वेगवेगळे व वैविध्यपूर्ण आहेत. आणि वस्तुतः ते जे नाहीत अशा अगदी भिन्न वस्तूंचा आकार धारण करतात व त्या त्या नावांनीच ओळखले जातात. त्या प्रदेशातल्या प्रत्येक खडकाला तेथील रहिवाशांच्या परिचयाची अशी भिन्न भिन्न नावे आहेत. उदा., उंट, गेंडा, मृत स्त्री, गरुड, साधू, सिंहशीर्ष, घोडा असा अनेक भिन्नभिन्न नावांनी हे खडक ओळखले जातात.

दालीला या खडकांच्या विविध आकारांतून निर्मितीची प्रेरणा लाभत असावी. उदा., त्याच्या 'स्लम्बर' या चित्रात (१९३७) एक अवाढव्य मानवी लवचीक चेहरा दाखवला आहे, तो मानेपासून लांबलचक रबरी फुग्यासारखा पसरला आहे. चेहऱ्याचे ओठ, नाक अवाढव्य आकाराचे आहेत. ह्या आकृतीला सुईसारख्या तीक्ष्ण व बारीक अशा अनेक कुबड्यांचा आधार आहे. 'अशा कुतस्नोपेसाठी (स्लम्बर) मानसिक समतोलाची आवश्यकता आहे व तो मानसिक समतोल साधण्यासाठी कुबड्यांची संपूर्ण यंत्रणा आवश्यक आहे. यातली एक कुबडी जरी पडली, तरी जागृती अटळ आहे आणि तत्क्षणीच छोटी बोट बुडेल' (चित्रात दूरवर एक लहान बोट दाखवली आहे. हे चित्र समुद्रकिनाऱ्याच्या पार्श्वभूमीवर आहे)—हा या चित्रावरचा दालीचा अभिप्राय. या चित्रातली कुबड्यांवर विसावलेली जी मानवी आकृती आहे, तिचे साधर्म्य 'द रॉक ऑफ स्लम्बर' या खडकाच्या आकाराशी आहे. 'पर्सिस्टन्स ऑफ मेमरी' या चित्रातला कुत्र्यासारख्या राक्षसी प्राण्याचा आकार एका खडकाच्या आकारावरूनच स्फुरला असावा. 'द ग्रेट मास्टरबेटर' (१९२९) मध्येही हा प्राणी दिसतो. वेडेपणाचे यातनाप्रद भय ह्या भयंकर आकारातून प्रतिबिंबित होते. शिवाय ही दुहेरी प्रतिमाही आहे. तो प्राणी मानवी गर्भासारखाही दिसतो. त्याच्या एका टोकाला स्त्रीचा मिलाळ संगमरवरी सुरेख चेहरा, उघडी मान, खांदे, स्तन असे अवयव दाखवले आहेत. ह्या प्राण्याच्या विचित्र व भेसूर चेहऱ्याला तोंडच नाही, त्या जागी एक भयंकर टोळ चिकटला आहे. त्याच्या मानेवर ओघळणारे गळू आहे. हे चित्र लैंगिक भयगंडाचे व विकृतीचे सूचक, एखाद्या दुःस्वप्नासारखे आहे. 'वन सेकंड बिफोर अवेकनिंग फ्रॉम अ ड्रीम कॉज्ड बाय द फ्लाइट ऑफ अ बी अराउंड अ पॉमग्रनेट' (१९४४) या चित्रातही फुटलेल्या डाळिंबातून व माशाच्या तोंडातून बाहेर झेपावणारी क्रूर श्वापदे एका स्त्रीच्या नग्न देहावर झडप घालण्याच्या पवित्र्यात आहेत. तिच्या दंडात रायफलीच्या संगिनीचे टोक घुसले आहे. वर आभाळात उंटाच्या पायांनी एक हत्ती तरंगतो आहे. त्याच्या पाठीवर झूल व अंबारी आहे. यातल्या लैंगिक प्रतिमा स्पष्ट आहेत. 'ॲकॉमोडेशन्स ऑफ डिझायर' (१९२९) या चित्रात वेगवेगळ्या गोलाकारांत अनेक सिंहमुखे दाखवली आहेत. सिंहमुख हे इथे माणसाच्या इच्छा-वासनांचे प्रतीक आहे. ते वेगवेगळ्या गोलामध्ये

अनुक्रमणिका

अवशेष-रूपांनी प्रकटले आहे. प्रत्येकाची इच्छा तिथे व्यवस्थित सामावली जावी, अशी कल्पना आहे. 'सिंहाचे मुख प्राप्त करण्याची आकांक्षा जो बाळगतो, तो सिंहाची आयाळ पाहात नाही. जो लाल आयाळ आत्मसात करू इच्छितो, तो सिंहगर्जना ऐकत नाही. आणि जो पांढऱ्या सागरगोटयांवर सरपटणाऱ्या, मृत-संभोगातुर (नेक्रोफिलिक) मुंग्या पाहतो, तो सिंहा-कडे दुर्लक्ष करतो –' असा या चित्रावर दालीचा अभिप्राय आहे. म्हणजे साऱ्याच इच्छा-वासना आध्या-अधुऱ्या राहतात. कुठेच त्या परिपूर्ण रीत्या सामावल्या जाऊ शकत नाहीत, असे तात्पर्य मांडता येते.

'इल्यूमिन्ड प्लेझर्स' (१९२९) या चित्रात तीन चौकटींमध्ये भिन्नभिन्न व परस्परविसंगत वस्तुप्रतिमांची रचना आहे. एका चित्रचौकटीत गॉथिक शैलीची वास्तू दर्शवून कालविपर्यास साधला आहे. एका चौकटीत ये-जा करणारे आनंदी सायकलस्वार दाखवले आहेत. ह्या प्रत्येकाच्या मस्तकावर ऐंद्रिय दृढवासनांचे प्रतीक असे शर्करावगुंठित बदाम ठेवले आहेत. मधल्या चौकोनात एक अधोमुख चेहरा व त्यावर टोळकिडा दर्शवला आहे. या चौकटीच्या शिरोभागी स्त्रीच्या चेहऱ्याच्या आकाराचा तैलदीप व त्याच्या ज्योतीच्या जागी जिभल्या चाटणारे अक्राळविक्राळ सिंहमुख अशा व्यामिश्र प्रतिमांचा व्यूह आहे. चौकटीच्या बाजूच्या 'भिंती'वर डोके टेकून विलाप करणारी दुःखी नग्न स्त्री उभी. त्या चौकटीखालीच पुरुषी बलात्काराला बळी पडलेली एक स्त्री त्याच्या मगरमिठीतून सुटण्याची केविलवाणी धडपड करते आहे. त्याशेजारी खालच्या बाजूस रक्ताळलेला सुराधारी खुनी हात व त्या हाताला पकडून धरणारा दुसरा मजबूत हात–अशा अनेक गुंतागुंतीच्या व्यामिश्र प्रतिमांचा कल्लोळ या चित्रात पाहावयास मिळतो. गॉथिक वास्तुशैलीची कलात्मकता, आनंदी सायकलस्वारांचे नित्याचे सुख-लोलुप जीवन, आधुनिक यंत्रयुगीन जीवनातील बला-त्कार, हिंसाचार, क्रौर्य, गुन्हेगारी व त्यातला विकृत आनंद अशा भिन्नभिन्न पातळ्यांवरच्या व्यामिश्र आशयाचे संश्लेषण या चित्रात विविध प्रतिमा–प्रतीकांद्वारे साधण्यात आले आहे, असे म्हणता येते.

दालीने रेखाटलेली स्वतःची आत्मचित्रेही (सेल्फ-पोर्ट्रेट) त्याच्या व्यक्तिमत्त्वाप्रमाणेच विक्षिप्त व तऱ्हे-वाईक आहेत. एका आत्मचित्रात समोरचा व दोन्ही बाजूंचा (प्रोफाइल) असे तीन 'व्ह्यू' एकमेकांत मिसळले आहेत. ('सेल्फ–पोर्ट्रेट स्प्लिटिंग इनटू थ्री, १९२७) तर दुसऱ्यातला चेहरा घरंगळतो आहे, अंतर्मनातील झपाटयाने बदलत जाणाऱ्या विचार-प्रवाहांप्रमाणे ओथंबून ओसंडतो आहे, असे भासते. ह्या चित्रालाही कुबडयांचा आधार आहे. त्याच्या डोळयांच्या पोकळ खोबणीतूनही कुबडया उगवलेल्या दिसतात. हा लवचीक घरंगळता चेहरा एका चौथऱ्या-वर अर्धपुतळयासारखा बसवला आहे. धातूची त्रिमितीय सघनता द्विमितीमध्ये पकडण्याचा हा अव-काशीय प्रयोग आहे ('सॉफ्ट सेल्फ-पोर्ट्रेट विथ फ्राइड बेकन', १९५१).

यादवी युद्धाची चाहूल दर्शवणारे 'प्रीमॉनिशन ऑफ सिव्हिल वॉर' (१९३६) हे दालीचे प्रख्यात चित्र. पण प्रत्यक्षात त्यात युद्धाची पूर्वसूचना नसून, युद्धाचे भीषण परिणाम अत्यंत प्रखरपणे चित्रित करणारे ते एक युद्धविरोधी भाष्य आहे. स्पेनमध्ये १८ जुलै १९३६ रोजी यादवी युद्ध (स्पॅनिश सिव्हिल वॉर) सुरू झाले. त्याचा सुमारास दालीने हे चित्र रेखाटले असावे. मानवी अवयवांची अत्यंत क्रूर व भेसूर विरूपणे व विच्छेदने त्यात आहेत. युद्धाची भीषण सर्वसंहारकता व उद्ध्वस्तता यांचा विदारक प्रत्यय त्यातून येतो. लैंगिक पाशवी अत्याचारांची सूचकता त्यात आहे. एका राक्षसी हाताच्या हिंस्र बोटांनी एका स्त्रीचा स्तन पिरगाळला आहे. तो इतक्या आसुरी क्रौर्याने की, त्या स्तनातून साकळलेले रक्त दिसते. छिन्नभिन्न अवयवांवर असलेले शीर्ष राक्षसी असले, तरी त्याचा चेहरा आत्यंतिक वेदनेने पिळवटला आहे. स्पॅनिश यादवी युद्धाची भीषणता व सर्वसंहारकता सूचित करणारे 'गेर्नीका' (१९३७) हे चित्र पिका-सोने रंगवले. ते जास्त प्रतिमा–प्रतीकांच्या भाषेत बोलते. पण दालीचे चित्र हे जास्त प्रत्यक्ष व आक्रमक–सरळसरळ अंगावर येणारे–आहे. त्यातला आसुरीपणा व क्रौर्य अंगावर अक्षरशः शहारे आणणारे आहे. त्यातल्या लैंगिक प्रतिमाही जास्त उघडयावाघडया व रासवट (क्रूड) आहेत.

असे असले तरी, पिकासो व दाली यांनी स्पॅनिश यादवी युद्ध व दुसरे महायुद्ध या दोन्हींबाबत अगदी परस्परविरोधी राजकीय भूमिका स्वीकारल्या होत्या. पिकासो स्पॅनिश प्रजासत्ताकाच्या मागे खंबीरपणे उभा

राहिला; तर दालीने हुकुमशहा जनरल फ्रँकोची बाजू घेतली आणि नंतर लगेच हिटलरलाही पाठिंबा दिला. परिणामी दालीला लोकक्षोभाला तोंड द्यावे लागले.

युद्धकाळात दालीने अमेरिकेत आश्रय घेतला. १९४० पासून त्याचे वास्तव्य अमेरिकेत होते. पण तत्पूर्वीच १९३४ मध्ये त्याचे पहिले अमेरिकेतील चित्र-प्रदर्शन भरले होते. न्यूयॉर्क येथील जागतिक मेळाव्यात त्याने 'दालीज् ड्रीम ऑफ व्हीनस' हे दालन सजवले (१९३९). १९४१ व १९६६ या वर्षी न्यूयॉर्क येथे त्याच्या समग्र चित्रांची प्रदर्शने भरवण्यात आली होती.

आंद्रे ब्रतॉंने दालीची १९३४ मध्ये अतिवास्तववादी पंथातून हकालपट्टी केली. या वेळी संघटना म्हणून हा पंथ विस्कळितच झाला होता. पण केवळ हे बाह्य कारण नव्हे. दालीच्या चित्रांमध्ये शैलीदृष्टयाही काही बदल हळूहळू घडतच होते. याच दरम्यान लंडनमध्ये १९३८ मध्ये त्याची व फ्रॉइडची प्रत्यक्ष भेटही झाली होती. फ्रॉइडने त्याच्या चित्रांविषयी—त्यात 'नेणिवेपेक्षा जाणिवेचा घटक जास्त प्रभावी असल्याचे' मत व्यक्त केले. १९४१ मध्ये दालीच्या चित्रशैलीमध्ये खऱ्याखुऱ्या अर्थाने परिवर्तन घडून आलेले दिसते. या सुमारास इटालियन प्रबोधनकालीन (१६ वे शतक) चित्रकार रॅफेएल याच्या धर्तीचे एक अभिजात वळण त्याच्या चित्रांमध्ये दिसते. १९४९ पासून दालीने विशेषत्वाने धार्मिक विषयांची नाटयपूर्ण अभिव्यक्ती आपल्या चित्रांतून घडवली. 'मॅडोना ऑफ पोर्ट लिगात' (१९४९), 'ख्राइस्ट ऑफ सेंट जॉन ऑफ द क्रॉस' (१९५१), 'क्रूसिफिक्शन' (१९५४), 'लास्ट सपर' (१९५६) इत्यादी त्याची धार्मिक चित्रे विशेष उल्लेखनीय आहेत.

'मॅडोना ऑफ पोर्ट लिगात' या चित्रात त्याच्या शैलीच्या अतिवास्तववादी खुणा जाणवतात. मॅडोनाच्या छाती-पोटाच्या जागी एक फोटो-चौकट (फ्रेम) दाखवली आहे. त्या चौकटीत एखाद्या आधुनिक यूरोपियन बालकासारखा दिसणारा, सोनेरी तांबूस केसांचा कुमार येशू दाखवला आहे. त्याच्याही पाठी-पोटाच्या जागी एक छोटी फोटोफ्रेम असून, त्यात नारळाच्या अर्ध्या भकलासारखे एक फळ दाखवले आहे. हे चित्र आकृत्यांचा रेखीवपणा व तजेलदार रंगसंयोजन यांमुळे अत्यंत प्रभावी वाटते. 'ख्राइस्ट ऑफ सेंट जॉन ऑफ द क्रॉस' व 'क्रूसिफिक्शन' ही चित्रे त्यांतल्या अभिनव यथादर्शनीय कोनांमुळे व वास्तववादी रेखीव आकृत्यांच्या हाताळणीमुळे वैशिष्टयपूर्ण ठरली आहेत. 'द सॅक्रमेंट ऑफ द लास्ट सपर' हे चित्र अनेक दृष्टींनी वैशिष्टयपूर्ण आहे. त्यात अद्‌भुत, गूढ प्रकाशयोजना आहे. येशू अवकाशात विलीन होत असलेला दाखवला आहे. त्याच्या आकृतीत एक प्रकारची पारदर्शकता आहे. विशिष्ट रंग व प्रकाशयोजनेतून हे पारदर्शकत्व साधले आहे. मागे पार्श्वभूमीदाखल अथांग समुद्र, फिके निळसर, हिरवट, तांबूस अवकाश, मागे टेकडया, अथांग क्षितिज, समुद्रात तरंगणाऱ्या नौका हे सर्व निसर्गदर्शन धूसर, अवगुंठित, पारदर्शक वाटते. रंग-प्रकाशाची एक अद्‌भुत किमयाच त्यातून प्रत्ययास येते. एखाद्या वास्तुदर्शनीय अभिकल्पासारखी (आर्किटेक्चरल सेटिंग) चित्ररचना आहे. मानवी आकृत्या, टेबल व त्यावरचा टेबलक्लॉथ, लाल मद्याने अर्धा भरलेला काचेचा ग्लास, अर्धा ब्रेड, फळ या सर्व वस्तूंचे चित्रण अत्यंत रेखीव, नितळ आहे. वस्तुपोतांवरील, तसेच मानवी कांती, केस, वस्त्रे यांवरील रंग-प्रकाशाचे बारकावे यथातथ्य वास्तव शैलीत रेखाटले आहेत. अवकाशात आकार वितळत जात असल्यासारखे, विलीन होत असल्यासारखे दिसतात. रेखीव, नितळ, पारदर्शक आकृत्या व रंग-प्रकाशाचे अद्‌भुतरम्य तलम अवगुंठन यांमुळे हे चित्र फार तजेलदार व देखणे वाटते. रंग-प्रकाशाच्या अद्‌भुत योजनेतून त्यातला आध्यात्मिक आशयही परिणामकारक रीत्या व्यक्त होतो. त्यातले आधुनिकत्व हे त्याच्या चित्रसंयोजनात आहे.

दालीने चित्रकलेव्यतिरिक्त अन्य कलाक्षेत्रांतही भरीव व वैशिष्टपूर्ण निर्मिती केली. लुइस ब्यूनेल-समवेत निर्माण केलेले अतिवास्तववादी चित्रपट ('ॲन ॲंडलूझियन डॉग' व 'द गोल्डन एज') तसेच 'स्पेल-बाउंड' चित्रपटातील स्वप्नदृश्यांची कल्पक हाताळणी हे तर उल्लेखनीय आहेतच. पण त्याशिवाय जडजवाहिर ('द स्वान ऑफ लेडा' हा गालासाठी घडवलेला आलंकारिक आकृतिबंध), फर्निचर, वस्त्रप्रावरणे इत्यादींचे आकृतिबंध, ग्रंथसजावट, रंगमंच-नेपथ्य, वेशभूषा या क्षेत्रांतही त्याचे सर्जनशील कार्य उल्लेखनीय आहे. दान्तेचा ब्राँझमधील अर्धपुतळा (१९६५) ही त्याची महत्त्वपूर्ण निर्मिती होय. त्याने कविताही केल्या. 'द सीक्रेट लाइफ ऑफ साल्वादोर दाली'

(१९४२) व 'डायरी ऑफ अ जिनीयस' (१९६४) ही त्याची आत्मचरित्रपर पुस्तके प्रसिद्ध आहेत.

युद्धसमाप्तीनंतर दाली पुन्हा योरोपात परत आला व अखेरपर्यंत त्याचे वास्तव्य तिथेच होते. त्याची निर्मितीही अव्याहत चालूच होती. १९६१ मध्ये 'गालाज् डान्स' या बॅलेची रूपरेषा व वेशभूषा त्याने केली. या बॅलेचा व्हेनिसमध्ये प्रयोगही झाला. १९६७ साली त्याने मार्क्विस द सादच्या कवितांची रेखाटनेही केली. १९७० मध्ये फिगेरास येथे दाली म्युझियम उभारण्यात आले. अमेरिकेत क्लीव्हलँड येथे असेच एक त्याच्या कलाकृतींचे संग्रहालय १९७१ मध्ये उभारले गेले.

त्याच्या आयुष्याची अखेरची वर्षे मात्र यातनांमध्ये व हालअपेष्टांतच गेली. त्याच्या दीर्घ आजारातच त्याच्या प्रिय पत्नीचे गालाचे निधन झाले व त्याचे जणू सर्वस्वच हरपले. खंगत खंगत मृत्यूच्या दिशेने वाटचाल करीत असताना त्याला अत्यंत एकाकी व यातनाप्रद जीवन कंठावे लागले. 'मी एक महान व सर्वश्रेष्ठ कलावंत असल्याने मला मरण्याचा हक्क नाही' असे म्हणणाऱ्या दालीला मृत्यूने अखेर खंगलेल्या रुग्णावस्थेतच गाठले. ते २३ जानेवारी १९८९ ला. पण त्यानेच आपल्या 'पर्सिस्टन्स ऑफ मेमरी' या चित्रात सूचित केल्याप्रमाणे, कलावंताच्या कलाकृती या काळावर मात करून त्या कलावंताच्या पश्चातही चिरंतन रूपात अस्तित्वात राहतात. या न्यायानुसार दालीची चित्रेही पुढे रसिकांच्या पिढ्यान् पिढ्यांना सुखवीत राहतील, संभ्रमात टाकतील आणि प्रक्षुब्धही करतील, ह्यात काहीच शंका नाही.

संदर्भ : Descharnes, Robert, *The World of Salvador Dali*, Bombay, 1968.

साभार पोच

* **मराठी शब्दसमीक्षा**– मु. श्री. कानडे; सन् पब्लिकेशन्स, ३१७, नारायण पेठ, पुणे–३०; पृष्ठे १२७; १९८९; किंमत ४५ रुपये.
* **संती ग्रंथ : स्वरूप आणि समीक्षा**– कृ. प. देशपांडे; सन् पब्लिकेशन्स, ३१७, नारायण पेठ, पुणे–३०; १९८९; पृ. २५५; कि. ८० रुपये.
* **भाषा व साहित्य संशोधन**– डॉ. वसंत स. जोशी, प्रा. स. ना. अदवंत; महाराष्ट्र साहित्य परिषद, टिळकरस्ता, पुणे–४११०३०; १९८९; पृ. ३५७; कि. ८० रु.
* **पाऊसफुले** (काव्यसंग्रह)– हेमकिरण पत्की; श्रीविद्या प्रकाशन, २५० शनिवार, पुणे–४११०३०; १९८९; पृ. ६३; कि. २७.५० रुपये.
* **भैरवी**– नारायण वासुदेव फडके; श्रीविद्या प्रकाशन, २५० शनिवार, पुणे–४११०३०; १९८९; पृ. ३१० + २; कि. ९० रु.
* **सुवरान मॉडियल**– रामदास कोंबळे; सविता प्रकाशन, औरंगाबाद; १९८९; पृ. ३०; किमत १५ रुपये.
* **धनगरांच्या देवता– धुळोबा– भिवाया**– प्रा. बाळासाहेब वळे; सविता प्रकाशन, औरंगाबाद; १९८९; पृ. १०८; किमत ३० रुपये.
* **अभिशाप**– सुनेत्रा देशपांडे; सविता प्रकाशन, औरंगाबाद; १९८९; पृ. ८३; किमत ३० रुपये.
* **लोकसाहित्याचे स्वरूप**– प्रभाकर मांडे; सविता प्रकाशन, औरंगाबाद; १९८९; दुसरी आवृत्ती; पृ. ३३४ + २३; कि. ८० रुपये.
* **हाकुमी**– सुरेश द्वादशीवार; श्रीविद्या प्रकाशन, २५० शनिवार पेठ, पुणे–४११०३०; १९८९; पृ. १३९; कि. ५० रुपये.
* **तांदळा**– सुरेश द्वादशीवार; श्रीविद्या प्रकाशन, २५० शनिवार पेठ, पुणे–४११०३०; १९८९; पृ. १४१; कि. ५० रुपये.

'नवभारत' वर्ष ४० व ४१ वे; अंक १ ते १२ व १
(सप्टेंबर १९८८ ते ऑक्टोबर १९८९)

लेखक–सूची (अकारविल्हे)

अ. ना. ठाकूर

लेख-सूची (अकारविल्हे)

अनुक्रमणिका

वाद-संवाद

संपादकीय

सार-संकलन

⊙ ⊙ ⊙

अनुक्रमणिका

With Best Compliments From–

Shankar Ramchandra & Bros.

Government Auctioneers

Interior Designers & Decorators

Manufacturers of Factorymade Panel Doors

– HEAD OFFICE –

128, Mahatma Gandhi Road,

POONA–411 001

Phone : 662508, 662524 & 667648

– FACTORY –

131, Hadapsar Industrial Estate

POONA–411 013

Phone : 670185 & 670485

– BRANCH –

40, Prospect Chambers Annexe

3rd Floor, Dr. Dadabhai Naoroji

Road, Fort, BOMBAY–400 001

Phone : 2047520 & 2040948

अनुक्रमणिका

हे मासिक श्री. ग. दीक्षित यांनी दी प्राज्ञ प्रेस, ३१५ गंगापुरी, वाई येथे छापून मे. पुं. रेगे यांनी प्राज्ञपाठशाळामंडळ, वाई यांच्याकरिता तेथेच प्रसिद्ध केले.

अनुक्रमणिका